ИСКУССТВО КИНО

2006

первый
развлекательный

Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № 77-4443 от 9 августа 2002 года «Первый развлекательный СТС».

Кино на СТС!

Бутик MayFair (Новинский пассаж), тел. 225 92 71, **бутик «Сакура Гарден»** (Смоленский пассаж), тел. 937 81 04, **аптека La Provence на Остоженке**, тел. 201 72 20, **ТЦ «Арбор Мунди» на Таганке**, тел. 785 15 91, **бутик «Подарки» гостиница «Метрополь»**, тел. 927 69 80, **парфюмерный бутик гостиница «Radisson Славянская»**, тел. 941 89 68, **бутик Sharyz** (Преображенский пассаж), тел. 737 83 29, **ТД «Люкс»**, тел. 431 90 33, **салон Biogenie в Перово**, тел. 304 55 91
Эксклюзивный дистрибьютор компания «Солинг» тел. (495) 105-3313; факс (495) 911-3983; www.solingcosmetics.ru

СОЛИНГ

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑В СТИЛИСТИКЕ РАЗВЛЕЧЕНИЯ: СМЕЕТСЯ ТОТ, КТО... ПЛОХОЕ КАЧЕСТВО ВСЕГДА ХОРОШО ПРОДАЕТСЯ... ИЛИ ПОШЛОСТЬ — ЭТО НЕ ПЛОХОЕ КАЧЕСТВО, А НЕЧТО ДРУГОЕ?.. *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ*
❑БЕРЛИН-2006: ПОЛИТИКА СТАНОВИТСЯ МОДОЙ ПОЛИТИКА УЖЕ НЕ СТОЛЬКО ВЫРАЖЕНИЕ СОЦИАЛЬНОГО ПРОТЕСТА, СКОЛЬКО СПОСОБ ЖИЗНИ В КОМФОРТНЫХ УСЛОВИЯХ *НИНА ЦЫРКУН*
❑ТУПИК НА ПЛОСКОСТИ ИСТОРИИ СМЕРТЕЛЬНОЙ ОКАЗАЛАСЬ МУДРОСТЬ ПРАГМАТИКОВ: ЖИТЬ В СВОЕ УДОВОЛЬСТВИЕ. КАК ТЕПЕРЬ ОСТАНОВИТЬ ИНЕРЦИЮ НАСЛАЖДЕНИЙ? *ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ*
❑ЧЕМУ РЕМЕСЛО СЛУЖИТ? ТЯЖЕЛО ТЕБЕ КОЩУНСТВО — ПЕЧАЛЬСЯ, МОЛИСЬ, ГОВОРИ *НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ*
❑ЖАНР НА ВСЕ ВРЕМЕНА, ИЛИ ХИТ ЛЕДЖЕР НЕ ПРАВ ЛЮБОВЬ ВСЕ ЕЩЕ ОСТАЕТСЯ НОВОСТЬЮ, КОТОРАЯ ВСЕГДА НОВА *ЕЛЕНА СТИШОВА*
❑СПЕЦЭФФЕКТЫ ТВ ТЕЛЕВИЗОР СЕГОДНЯ В ПОЛНОЙ МЕРЕ ФОРМАТИРУЕТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И ЗАСТАВЛЯЕТ ВНОВЬ ВСПОМИНАТЬ О ПРОБЛЕМЕ ПОД НАЗВАНИЕМ «ИНФОРМАЦИЯ И ВЛАСТЬ» *ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ*
❑ЭСТЕТИКА И ТЕХНОЛОГИЯ КИНО СМОТРЯТ ВООБРАЖЕНИЕМ. ВИДЕО — ГЛАЗАМИ. ВИДЕО ВЫЗВАНО К ЖИЗНИ НЕ БЕСПОКОЙСТВОМ ВООБРАЖЕНИЯ, А ЕГО УМИРАНИЕМ *ВИКТОРИЯ ЧИСТЯКОВА*
❑РОЖДЕНИЕ «СТАЛКЕРА» МНЕ ОЧЕНЬ ЖАЛЬ, ЧТО НАС С АНДРЕЕМ РАЗВЕЛИ. У МЕНЯ БЫЛА БЫ СОВСЕМ ДРУГАЯ БИОГРАФИЯ *ГЕОРГИЙ РЕРБЕРГ*
❑МЫСЛИ ПОХОРОНЕННОГО ЗАЖИВО НО ОНИ БЫЛИ МОЛОДЦЫ, ЭТИ ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ЛЮДИ, НАБЛЮДАВШИЕ ЗА ТОБОЙ ИЗ ТЕЛЕВИЗОРА «ТЕМП-6» *ИЗ СЦЕНАРИЯ ЮРИЯ АРАБОВА «ФЛАГЕЛЛАНТЫ»*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №4/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ
Развлекательное ТВ: шутки в сторону

РЕПЕРТУАР

17
НИНА ЦЫРКУН
Политикале
Берлин-2006

22
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Свобода против воли
«Свободная воля», режиссер Матиас Гласснер

25
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Бескорыстный убийца
«Охранник», режиссер Родриго Морено

29
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Кино как футбол
«Офсайд», режиссер Джафар Панахи

32
ВИКА СМИРНОВА
Дом
«Там», режиссер Шанталь Акерман

35
АНЖЕЛИКА АРТЮХ, ДМИТРИЙ КОММ
Маска-шоу
«V — значит вендетта», режиссер Джеймс Мактиг

40
МАРИНА ДРОЗДОВА
Сон гнома
«По трущобам», режиссер Михаэль Главоггер

КОММЕНТАРИИ

45
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
Фантом и прагматика

48
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
Нелюди

51
НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ
Большая Пушкарская

КИНОФОТОСЕССИЯ

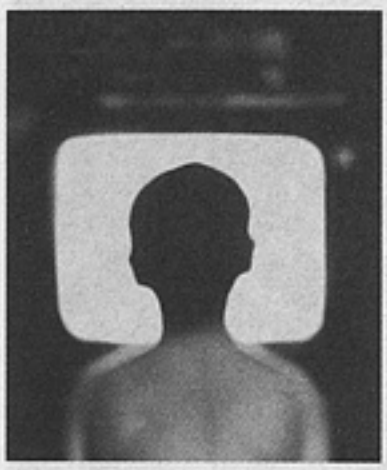
55
ДЖЕММА ФИРСОВА
Как молоды мы были!
Фотохудожник Георгий Тер-Ованесов

РАЗБОРЫ

61
ЕЛЕНА СТИШОВА
Политкорректный эрос
Берлин-2006

67
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Дорогая отсебятина
Документальное кино в Берлине-2006

72
М.ЛИПОВЕЦКИЙ
В гнезде «кукушки»
«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин
«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев
Русский сюжет внутренней колонизации



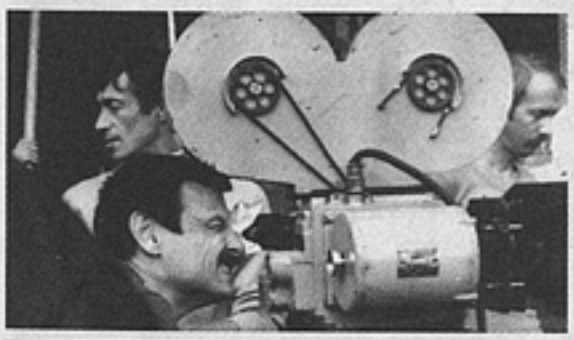
MEDIA

79
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
Низвержение в телевизор
Медиасообщество и медиакратия

86
ВИКТОРИЯ ЧИСТЯКОВА
Смерть кино как падение рейтинга
Кино, мода и видео

ОПЫТ

93
ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ:
«В хозяйстве начинают наводить порядок»
Беседу ведет Этери Чаландзия



ПУБЛИКАЦИИ

107
ГЕОРГИЙ РЕРБЕРГ — МАРИАННА ЧУГУНОВА — ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ
Фокус на бесконечность
«Сталкер», режиссер Андрей Тарковский

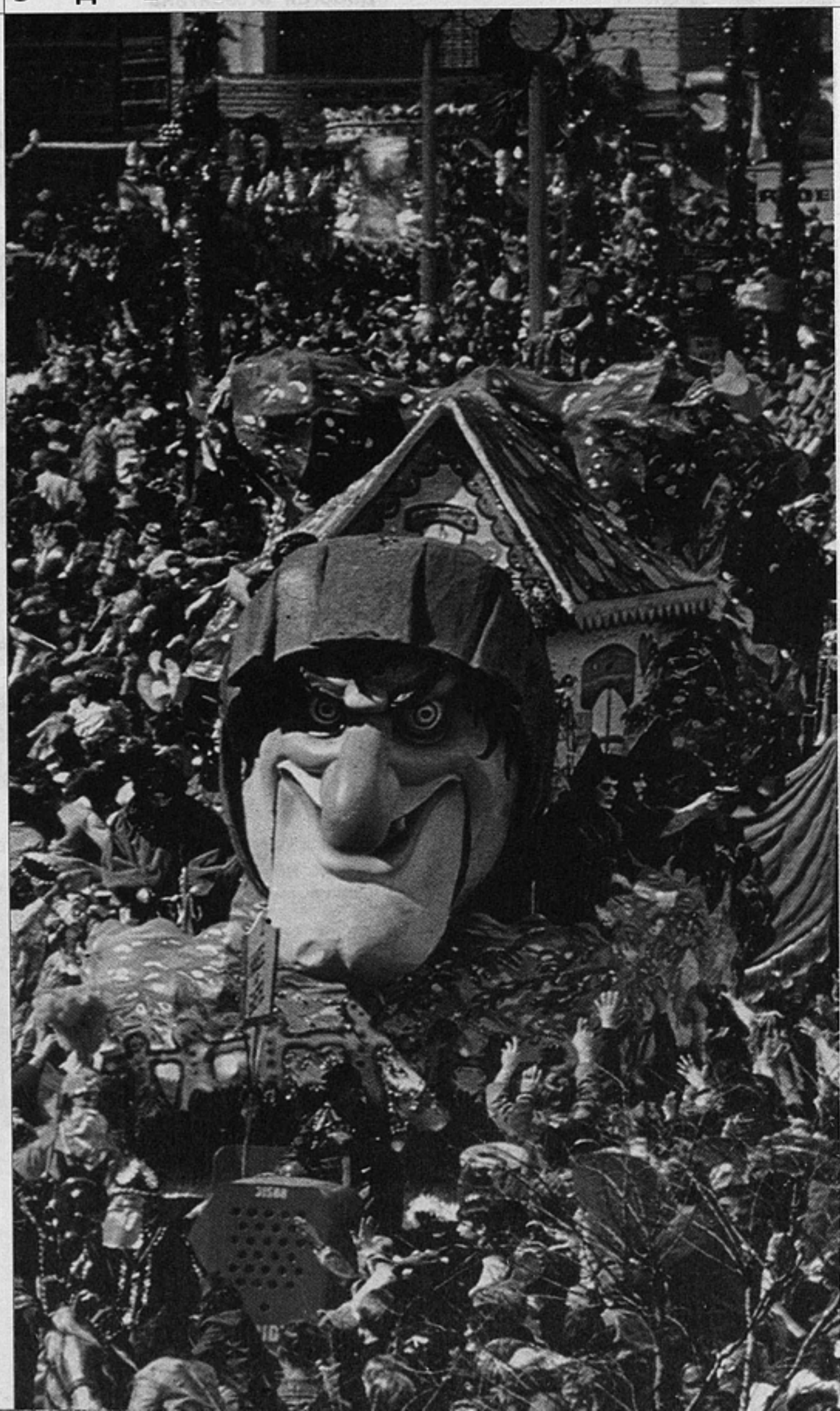
ЧТЕНИЕ

127
ЮРИЙ АРАБОВ
Флагелланты
Фрагменты романа

155
ПИТЕР ГРИНУЭЙ
Золото
Фрагменты книги

SUMMARY

175



Фестиваль в Новом Орлеане

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — АЛЕКСАНДР РОДНЯНСКИЙ

Развлекательное ТВ: шутки в сторону

Даниил Дондурей. Сегодня очевидно стремительное движение наших электронных СМИ в сторону развлечений — оно захватило практически все форматы телевидения. Это уже не только юмористические и привычные развлекательные передачи — концерты, юбилеи артистов, «Фабрики звезд», — но и совсем, казалось бы, далекие от развлекательных жанров аналитические, публицистические и другие ток-шоу, новости, игры, познавательные программы и, конечно же, фильмы и сериалы. Мне кажется, что это не просто волна, а основной поток отечественного ТВ, «девятый вал» которого накрывает сегодня все типы аудиторий.

Хочется начать наш диалог с того, что само по себе развлечение — уникальный тип деятельности, это очень позитивное явление, о чем, не сомневаюсь, вы — в нашем разговоре отвечающий за «плюсы», а я за «минусы» — подробно расскажете. Гуманистичное, потому что печется о человеке, о его интересе. Рекреативное — предоставляющее возможность здорового отдыха, возмещение наших эмоциональных, трудовых и моральных трат, тех усилий, которых ежедневно требует от каждого наша жизнь, насыщенная проблемами и легко вгоняющая в состояние депрессии. Развлечение внесословно, вненационально, внесоциально, практически внегендерно: женщина ты или мужчина, злобный богач или добродушный бедняк — не имеет значения. Развлечение — дело общенародное, оно заставляет обсуждать, а значит, и любить все, что попадает в его пространство: хитом, шлягером, блокбастером, строго говоря, могут стать не только песня, фильм и т.п., но и идея. И, наконец, величайшее свойство, которое восхищает любого профессионала — от разнорабочего до президента большой компании, — развлекательное телевидение очень рейтинговое занятие. И это относится не только к прямым развлекательным форматам. Развлечение сегодня, я уже говорил, без всяких препятствий проникает в другие, казалось бы, недоступные для смеха или ужаса чужие программы — и сразу же «набухает» рейтинг, появляются рекламодатели, деньги, а значит — и оптимизм. Поэтому, как ни посмотри на мир развлечений, здесь всегда есть основания для аплодисментов.

Вот смотрите: на насилие мы уже давно не обращаем внимания. Весь наш телевизионный организм поражен этой злокачественной болезнью. Но никого это не беспокоит: «Ну и чудесно, давайте будем и насилием забавляться». Теперь и жестокость тоже работает как развлечение — и эту экранную «забаву» поддерживают рекламодатели, деньги, рейтинговая эффективность.

Дискуссия на Всероссийской конференции «Логика успеха—5: интеллектуальные упражнения для профессионалов телевидения, думающих о будущем», организованная и проведенная АНО «Интерньюс» в октябре 2005 года.

Не надо забывать, что современное общество постепенно переходит из непосредственно трудовой, индустриальной, даже постиндустриальной цивилизации в информационную, медийную, виртуальную. А в ней досуг, отдых играют огромную роль. Кроме того, уже сегодня в нашей стране меньшая часть населения материально содержит бóльшую. Известно, что количество занятых в народном хозяйстве — 67—68 миллионов, и они, эти занятые, кормят себя и остальные 74 миллиона соотечественников. Сфера потребления стала основным источником инвестиций в экономику. Значит, и в нынешние непростые годы люди уже имеют свободное время, деньги, океан возможностей самого разного толка для того, чтобы наслаждаться жизнью. Маркс очень давно учил нас, что когда-нибудь мы перейдем в цивилизацию досуга. Вот мы сейчас практически в нее и переходим. А это уже другая этика, ценности, условно говоря, протестантские — в ней далеко не главенствующие. Тем более в нашей стране, где ни в старых сказках, ни в новых — сериалах и блокбастерах — не принято, чтобы кто-то из героев работал на совесть. Развлечение — это разветвленная многоаспектная философия жизни.

Итак, цивилизация потребления, связанная с массовым культом удовольствий, с большим бизнесом, за ним стоящим, с ценностной системой, его обслуживающей, — обо всем этом надо подробно говорить в связи с развлечением. Мы в России пытаемся перескочить в новую жизнь, а психологически и морально к ней не готовы. Наша массовая культура лишена правильно ориентированных, актуальных, содержательных установок и поэтому не способна снабдить общество важными представлениями об устройстве жизни. Мы не осушили мировоззренческие болота в головах соотечественников, а уже начали развлекаться. Не хочу выглядеть пуристом, но сначала надо было что-то втолковать людям — про реальность, в которой они начинают жить. Во всех тех странах, которые объявляются цивилизованными, никому не придет в голову ненавидеть, к примеру, частную собственность и надеяться исключительно на государство. У нас же это норма. Вот оно, государство, к тебе явится, и твоих детей президент страны накормит прямо с экрана телевизора. Захочет — и пенсии у нас будут, как в Германии, и здравоохранение с народным образованием быстренько воспрянут. Быть может, мы стали развлекаться как-то преждевременно, находясь по уши в топи разного рода предрассудков. Может, надо действовать пока поаккуратнее. Завтра начнем по-настоящему развлекаться — тотально «оттягиваться», а сегодня будем только готовиться к чудесному времяпрепровождению?..

Александр Роднянский. То, о чем вы говорите, очень любопытно, но это характеристики будущего общества — общества с настоящей элитой. Евразийцы любят писать на эту тему академические работы: еще Наум Хомски, известный американский культуролог, в 70-е годы выпустил несколько довольно интересных полемических трудов, исходя из своего понимания того, как сформируется будущее человечество. Приблизительно 25 процентов населения мира будут заняты активным созидательным трудом — этакая мегаэлита, а остальные 75 процентов — станут «обществом досуга». Но эта тема, безусловно, требует отдельного разговора. Мы же имеем вызовы сегодняшнего дня, которые находятся за рамками национальных вызовов. Если же локализовать наш сюжет и возвратиться к тому, что мы называем развлекательным телевидением, то я сразу скажу: для меня это не более чем инструмент, хотя и принципиально важный. Средство, во многом спорное, способ, благодаря которому удается прорваться к широкой аудитории значительно более эффективно, чем с помощью других, привычных средств и инструментов.

Итак, вы говорите: давайте делать телевидение содержательным, готовить себя к эпохе развлечений, где досуг будет разнообразным. В какой-то момент нам кто-то сообщит — звонком, вероятно? — что эта эпоха наступила. И мы с этой минуты начнем немедленно развлекаться, поскольку почувствуем себя в достаточной степени морально, этически, технологически и физиологически готовыми. Разумеется, я утрирую, но лишь для того, чтобы с вами в чем-то согласиться. Я тоже считаю, что сегодня мы находимся

не в ситуации уже наступившей эпохи досуга, а как раз в системе подготовки к тому, что нас ждет в будущем. И развлекательный подход к массовым коммуникациям, будь это телевидение, кино, музыка, театр, пресса и т.п., эффективен и оправдан лишь в том случае, если люди занимаются этим всерьез, профессионально, качественно — и содержательно, и эстетически. Хочешь выйти на широкую аудиторию и заинтересовать ее актуальными темами — изобретай что-то новое, а не пытайся в тысячный раз повторять затертые слова, не используй язык, давно девальвировавший такие термины, как «демократия» или «патриотизм». Я уж не говорю о более сложных вещах, так же утративших свой первоначальный смысл.

Чтобы прорваться к тому, что я называю вторым или третьим уровнем понимания происходящего, нужны новые медийные инструменты. Одним из таких инструментов, наиболее массовым, преимущества которого были вами точно определены, пользоваться сегодня очень легко и очень интересно, потому что все самые сложные понятия — будь то «частная собственность», «государство», «межнациональные отношения» или другие, связанные с многослойным, многоуровневым обществом, — сегодня можно серьезно и глубоко исследовать с помощью развлекательного телевидения.

Вот почему, я думаю, мы должны говорить не столько о том, что пользоваться этим инструментом влияния на массы рановато, что развлечение может отвлечь зрителя, читателя, слушателя, отсечь возможности серьезной дискуссии и невеселого, содержательного разговора, сколько о том, что мы недостаточно эффективно работаем с тем, что способно создать действенные модели объяснения жизни. Ведь и телесериалы, и фильмы, даже ситкомы, даже развлекательные программы предлагают публике некие модели человеческого существования. Это всегда «постановка реальности», «постановка жизни». И, обсуждая их, люди обсуждают нашу сегодняшнюю реальность. Скажу больше: я категорически против сакрализации новостей — здесь я позволю себе с вами поспорить. Мне кажется устаревшим стереотипом противопоставление, противостояние: серьезное, содержательное телевидение у нас, как правило, ассоциируется с новостями и аналитикой, а все остальное, что может увлечь зрителя, снисходительно отсылается в формат низких жанров. Для меня выпуск новостей — не более чем телепередача, перед которой стоят те же самые задачи, что и перед любыми другими: быть интересной, глубокой и т.п. Мне очень важно, Даниил, чтобы мы друг друга правильно понимали и не превратили наш разговор в дискуссию защитника программы «Аншлаг» с человеком, ратующим за содержательное, разумное телевидение.

Д.Дондурей. Но я даже не упоминал «Аншлаг» или «Кривое зеркало»...

А.Роднянский. Скажу сразу, что «Аншлаг» я не люблю. Но не люблю и телеканал «Культура», потому что считаю: лучшее, что там есть, — это его название. Ответы на вопросы, что собой представляет современная культура и каковы ее взаимоотношения с современным обществом, я на этом канале не получаю. Исключение — лишь несколько отдельных программ. Это принципиально: чтобы мы не были заложниками устоявшихся брендов. Вот есть уважаемый бренд «Культура», что уже само по себе якобы синоним телевидения антиразвлекательного, которое гарантирует полноценный разговор о настоящем и будущем. Это не так. Я говорю о телевидении, которое мы еще не научились делать, но проблески, ростки которого есть на многих каналах. Оно, конечно, может называться развлекательным и при этом говорить о том, что частная собственность — священна, что будущее (если это будущее свободной страны) связано прежде всего с правом каждого конкретного человека на выбор собственного пути. Все это заложено в любой качественный телевизионный проект — в сериал, в программу развлекательную, даже, я бы сказал, в первую очередь в развлекательную.

Д.Дондурей. И все же вы не ответили на вопрос.

А.Роднянский. Какой?

Д.Дондурей. Какие функции — реально — сегодня несет развлекательное телевидение в нашей культуре? Отдых, компенсацию, обучение, восстановле-

ние сил? Безусловно, я согласен, это инструмент, способ трансляции какого-то содержания. Но мой тезис заключался в том, что содержание, которое поступает в последнее время по всем форматам телевидения, лишь умножает, и многократно, объемы ценностного мусора. Если брать весь контент, то развлечение пока не стало тем инструментом, который этот мусор: 1) разнесет по кучкам, 2) превратит в кирпичики, 3) из них что-то построит. Либо вытеснит этот мусор какими-то серьезными содержательными мировоззренческими ценностями — теми твердыми материалами, из которых можно что-то в головах миллионов выстроить. Да, развлекательное телевидение есть инструмент для чего-то. Но для чего?

Во-первых, нельзя думать, что мы берем инструмент, предположим, хороший и эффективный — психологию развлечения, — и он сам по себе делает то, что вот уже четырнадцать лет не может сделать все остальное телевидение. А именно — предложить народу необходимые для жизни содержательные ориентиры. Убедительно произнести людям простые вещи, например, что социализма (сие — тайна, невероятная тайна) больше не будет, что президент людей кормить больше не сможет, что надо частного собственника уважать, работодателя перестать ненавидеть. Массу вот таких элементарных и необходимых для выживания вещей.

Во-вторых, я не собирался критиковать работу четы Петросян — Степаненко или смеховой команды канала «Россия». В федеральном воскресном юморе много позитивного и успокоительного. Не меньше, видимо, чем в мексиканских сериалах. В свое время, с 1989 по 1993 год, эти последние превосходно сделали свою работу и буквально спасли нашу страну. Итак, развлечение — это инструмент для чего-то. Для чего?

В-третьих, я согласен с тем, что канал «Культура» слишком смотрит назад, в историю. У нас вообще в стране — у начальства, у интеллектуалов, у художников — распространена простая идея: будущее находится в прошлом. Но ведь будущее надо искать и в будущем. Поэтому нам так не хватает современного взгляда — буквально на всё, на все явления жизни, культуры.

Но, в-четвертых, и это главная опасность сегодняшнего медиабизнеса, мы не видим разведения, отрефлексированной оппозиции: вот это — хорошее, позитивное развлечение, которое так необходимо людям, поскольку «выращивает» замечательное содержание, а вот то — менее удачное, пустое, оно оглупляет зрителей, а значит, в конечном счете делает их еще более незащищенными перед реальностью. Мы не научились развлечение различать по критериям качества этого инструмента, этой телевизионной технологии. В телевидении вообще отсутствует система противовесов массовой культуре. Ну, кроме разве одной — довольно эфемерного продюсерского побуждения сделать «репутационный проект».

В кинематографе такой механизм давно создан. Речь идет о фестивальном движении. Естественно, на «Титаник», «Властелина колец» или «Звездные войны» приходит больше зрителей, чем на фильмы Джармуша, братьев Коэн или Киры Муратовой. Намного больше. Но за десятилетия в противовес бокс-офису отработана альтернативная система экономической поддержки того, что плохо продается. Дело в том, что лучшие образцы некоммерческой культуры, обращенные к подготовленной публике, очень креативны, они являются экспериментальным полигоном для массовой культуры, для будущего, выполняют функции эталонов, без которых человечество не может развиваться. Вот в кинематографе ресурсы помощи такому искусству есть, есть мощное международное фестивальное движение, которое умеет противостоять обаянию Голливуда, контролирующего более 60 процентов мирового экранного времени. Для того чтобы вписывать польское, датское, южнокорейское кино в мировой контекст, а не жить только внутрикультурными радостями, фестивали и создают единое креативное пространство, а также предлагают сложные, отличные от коммерческих критерии оценки дееспособности фильма. Фестивали стойко противостоят кассе, заставляют художников и продюсеров думать о тех, пусть пока немногих — завтра, через гламурную

культуру, их станет гораздо больше, — кто является художественной и интеллектуальной элитой.

Таких культурных механизмов у телевидения пока нет. Оно, видимо, придет к ним через нишевые каналы, совершенно другим путем, более хитрым и не таким ясным.

Итак, как защитить качественный контент на современном телевидении? Как его стимулировать?

А.Роднянский. Принципиально разные проблемы стоят перед телевизионщиками и кинематографистами. Самое главное в телевидении сегодня — прорваться к зрителю с полноценным представлением о мире, в котором живут не похожие друг на друга люди, способные между собой конкурировать и выяснять отношения не на основе неких предложенных элитарной культурой или сакральным искусством эзотерических идей, а на основе элементарного понимания того, что все они живут в земном мире. Нужно не рассказать зрителю — на уровне лозунгов, — что социализма больше не будет и президент не все решает, а убедить их в этом.

Сейчас наша проблема — в завоевании доверия сотен миллионов людей, а не в том, что на телевидении должны иметь право на высказывание отдельные бесконечно талантливые и мною уважаемые индивидуумы. Они доминировали все эти долгие годы. На больших телевизионных каналах — я специально обостряю — доминируют люди, которые не в состоянии продуктивно, вдохновенно и ясно разговаривать с гигантскими аудиториями. Они часто просто не имеют права на высказывание. Поверьте, я делал кино с выдающимся, обожаемым мною Александром Николаевичем Сокуровым. А горжусь «9 ротой», где мы говорили исключительно о простых мальчишках и специально убирали все, что касается политики Кремля и т.п. Потому что все знают и без нас, и это базовые отечественные мифологемы, как в рассказе «Честное слово» Пантелеева: какой смысл в этом стоянии на высотке? Да никакого! Поставили — значит, надо. Для чего нам обсуждать советскую власть, больших начальников, старцев из Политбюро? Это никому не интересно. Понятно, что власть — любая — всегда относится к этим мальчишкам как к «пушечному мясу». Весь вопрос в том, сумеет ли — и как! — это «пушечное мясо» доказать, что они — люди. Вот об этом фильм «9 рота», и об этом должно говорить телевидение.

Развлекательное телевидение сегодня — это реальный путь к миллионам, а иначе мы будем каждый раз оправдывать свою неспособность разговаривать с большой, не читающей книжки, не слушающей классическую музыку аудиторией. Будем оправдывать проекты, которые не в состоянии вовлечь миллионы людей в дискуссию о социуме, и констатировать наличие маргинальной элиты, очень далекой от интересов этого самого социума. Будем говорить, что мы еще не созрели и нам рановато заниматься развлекательным телевидением.

Само по себе развлекательное телевидение не может быть содержательным фактором — это инструмент в руках очень разных людей с очень разными убеждениями, продукт очень разных концепций. Подчас социалистических, а иногда и совсем гнусных идей. Да, я убежден, что значительно более здоровое состояние дел возникает тогда, когда мы ориентируемся на коммерческий успех. И пример с фестивалями некорректен. Потому что я могу спросить: «Скажите, пожалуйста, а в американском телевидении, кроме нишевых каналов, кто может обеспечить права интеллектуального меньшинства? Канал ABC с «Отчаянными домохозяйками» в 9 часов вечернего прайм-тайма и тем же «Остаться в живых» в среду и тоже в прайме? Канал «Фокс» с финалом супер-боула по понедельникам? Или с футболом? Канал CBS с «Последним героем»? Это что, они обеспечат выживание некоммерческого телевидения?» Нет. Его обеспечит нишевое телевидение. Зайдите в книжные магазины и сравните количество людей, покупающих полноценную серьезную литературу, и тех, кто покупает массовую. Надо в конечном счете признать право массового зрителя не мучить себя ложными надеждами, что они в какой-то момент проснутся. Что мы сумеем убедить их в том, что духовная работа при про-

смотре кинофильма или телепрограммы — это хорошо. А вот наша попыточка развлечь песенками и шуточками — это плохо. Не убедим, выключат телевизор. Они — голосуют. Другое дело, что мы можем песни и шуточки, так называемое «развлекательное телевидение», превратить в инструмент постоянно действующей внутренней дискуссии.

У нас же большинство героев телевизионных сериалов — люди в погонах. Это, может быть, и неплохо, но не когда это 95 процентов всех сюжетов и персонажей. Поэтому когда в «Не родись красивой» люди говорят «бизнес-план», «бюджет», «финансы», «преуспел», «завоевать место» в современном контексте, — возникает разговор о другой реальности. О другой стране. Они иначе живут, иначе думают. В конечном счете развлекательное телевидение приводит нас на давно знакомую поляну и возвращает к разговорам о новом герое. У нас именно этого разговора и нет. Новый герой — он кто? Персонаж «Убойной силы»? Сериалов «Штрафбат» или «Гибель империи»? «Не родись красивой»? Или его нет вообще?

Каждое время формирует своего героя, дает ему свои характеристики, не случайно описывает его. Вы знаете, кто приведет сегодня людей в кинотеатры? Нет. Кстати, такие шансы, на мой взгляд, есть у Федора Бондарчука. Он может сменить Бодрова-младшего, я чувствую в нем потенциал, вижу унаследованную от отца такую русскую — она же советская — традицию. Очень консервативную, внятную. У Бондарчука есть ясная система моральных координат, в отличие от маргиналов, которые всегда противоречат базовой традиции и поэтому попадают мимо аудитории.

Надо понимать, что существует мейнстрим и существуют основные стереотипы того социума, в котором мы живем. Если от этого отвернуться и рассказывать, как надо действовать с точки зрения уважаемых интеллектуалов и как это сложилось в других культурах, — ну, значит, мы промахнулись. Мимо аудитории работаем. А как быть при этом ответственным, полноценным, полезным — я имею в виду телевидение, — как вести с людьми реальный разговор о реальных вещах? Как ни странно, именно с помощью развлекательного телевидения.

Д.Дондурей. Да, трудно критику вести дискуссию с режиссером, тем более — с продюсером. Ведь вы, Александр, превратили в отсутствующую проблему то, о чем я говорил. Я имею в виду проблему, которая мне кажется очень важной: как сохранить на телевидении, как найти там место некоммерческим продуктам? Речь идет, как всегда, о том, чтобы прорваться к зрителям, поскольку 5—10 процентов аудитории, по мнению теленачальников, как бы не зрители, ну, те несчастные люди, кто готов к качественным форматам. Это, конечно, чудесное самоутешение, что немногие продвинутые и привередливые должны книжки читать, а не телевизор смотреть. Но они, эти хорошо подготовленные человеческие «проценты», достаточно влиятельны и сегодня, а завтра вообще будут формировать креативный потенциал нашей страны, восприятие будущего. Недавно в магазины поступила книга «Креативный класс» Ричарда Флориды — о том, что основная производительная сила в обществе — креативщики, независимо от того, занимаются ли они продвижением новых товаров, маркетинговой работой, рисуют ли дизайн-картинки или бизнес-схемы, редактируют сериалы или новостные программы. Поэтому 4 процента зрительской аудитории — это очень важная часть общества, созидатели и кормильцы. В Америке, в Германии, в России их никогда не бывает больше. Разбирающихся в искусстве людей тоже столько же, не больше 4 процентов. Кто их-то защитит? Потому что именно их надо обязательно защищать во имя развития большинства, иначе оно самым естественным образом затопчет любые меньшинства. Без фестивального движения Голливуду было бы очень плохо, поэтому дальновидные американские кинополитики и дают кучу денег на Каннский, Венецианский и многие другие, некоммерческие, киносмотры. Как только появляется какой-нибудь Верхувен, Вендерс или Ан Ли, они тут же ему дают работу в Лос-Анджелесе...

А.Роднянский. Но те же американцы не всегда дают настоящий большой прокат в США всем этим фильмам. Для них существует соответствующая ниша.

Важно не превратить кино и телевизор в интеллектуальную медиаолигархию. У нас ведь действительно есть люди, которые читают книжки и считают, что под них должно быть выстроено все телевидение. А телевидение-то делается людьми рефлексирующими и, как правило, образованными, так что как только у нас появляется что-нибудь удачное, но не для «книгочеев», коллеги начинают ужасно переживать, что они сделали коммерчески успешный, но стыдный проект. Поэтому надо-де немедля рядом произвести проект имиджево состоятельный, репутационный. И он уже пусть будет принципиально неуспешен.

Идею многослойного пирога, на базе которого вырос Голливуд и вообще существует великая массовая культура, — вот что мы должны сейчас отстаивать. Концепцию многоуровнего — способного вовлекать зрителей в серьезные контексты — телевидения. Что влияет сегодня на маленького американца? Неужели Тодд Солондз, которого недавно в Россию привозили? Нет, не он.

Д.Дондурей. Солондз — замечательный режиссер.

А.Роднянский. Но американцы о нем никогда ничего не слышали, у нас его знают гораздо больше людей. Массовое телевидение нельзя подчинить маргиналам, оно должно говорить на своем языке. И это — язык развлечения. Оно должно быть респектабельным, уважающим зрителя, ответственным, умеющим разговаривать. Вот в чем задача. Но — разговаривать с миллионами. А немассовое, разумное, какое угодно телевидение должно разговаривать со своими зрителями на другом языке. И на том носителе, который именно для этого полноценен.

Д.Дондурей. Вы все время хотите задвинуть проблему создания глубоких программ, не умещающуюся в проблему прорыва к массовому зрителю, в какие-то интеллектуальные гетто — в своего рода смысловые заповедники. Я согласен: телевидение будет развиваться через нишевые каналы, это безусловно. Но! Те же самые американцы вовсе не существуют в архипелаге отдельных изолированных островов. Они живут в большом мире взаимного обогащения, профессионального развития, поиска новых идей и контекстов. У нас же все равно, что бы там ни придумали, в конце концов появляются Сердючка, Галкин и «новые русские бабки». И задают главные координаты эфира.

А.Роднянский. Отвечаю. Мы вместе участвовали в «круглом столе» в Сочи, посвященном российскому кинематографу. Там Жоэль Шапрон, который долгие годы отбирает российское кино для Канна, говорил: «Русские боевик, фэнтези, комедия — это антонимы». А что такое антонимы? Взаимопротиворечащие понятия. На самом деле от нас на Западе ждут только артовое кино, маргинальное, потому что нас держат в резервации, за границы которой не выпускают, потому что давным-давно в список знаменитых режиссеров зачислены, сакрализованы и выбиты золотыми буквами на мраморе Муратова, Сокуров и Герман. У нас многие годы не было массового кино. При том что отечественная аудитория его обожает. А мы стыдимся.

Д.Дондурей. Кто не дает нам его делать? Иностранцы?

А.Роднянский. Долгое время у нас тут, внутри страны, не было собственного лобби такого кинематографа! Хотя бы один профессиональный критик сказал хорошее слово про наших чемпионов проката: «Наконец мы прорвались?!» Сказал про то, что на «9 роту» нельзя билеты купить? При чем тут промоушн, о котором кричат на всех критических углах? Промоушн срабатывает лишь в первый уик-энд, а дальше все зависит от качества самого фильма. Нам годы понадобились для того, чтобы в программу больших фестивалей, о которых мы говорим как об инструменте поддержки национальной кинематографии, начали включать российское массовое кино.

Система развлекательного телевидения и кинематографа, на мой взгляд, лишает права сакрального выбора и забирает инструмент-указку из рук с указателем «что такое хорошо и что такое плохо». Да, голосуют ногами, билетами, количеством включенных телевизоров, да, в этой ситуации надо защищать права интеллектуального меньшинства. Но пока еще надо защищать и права мейнстримовского большинства. В этом я вижу проблему.

Д.Дондурей. Подождите. Но за вами всегда такие неслабые аргументы, как деньги, многие миллионы зрителей, возможность вкладывать в рекламу несметные средства, отсутствие запретов Кремля, ненависть к европейской левой интеллигенции...

А.Роднянский. Вы посмотрите на Польшу, на Румынию, на Венгрию, я не говорю уж о Германии, Франции и Италии. Там всюду в верхних строчках бокс-офиса — «Матрица», «Властелин колец» и «Гарри Поттер». Русские картины на первых позициях в своей стране — это на самом деле огромный прорыв. Значит, что-то они знают про зрителя, авторы этих фильмов. Нужен опыт эмоционального проживания в собственном мейнстриме, разница с американским кино — огромная.

Что такое entertainment сегодня? Это возможность говорить, используя инструменты мейнстримовского воздействия на самую широкую аудиторию телевидения и кинематографа, умение разговаривать с многомиллионной аудиторией на важные темы.

Мне кажется, что мы сменили тему по ходу дискуссии. Я абсолютно согласен: проблема трансформации системы ценностей миллионов людей, столь неизбежная и столь существенная в эпоху модернизации, не была решена прежде всего телевидением. Но мы почему-то свернули на вечную советскую тему: противопоставление элитарного и массового искусства. Понятно, что Америку вырастило массовое кино. Оно, конечно, не имеет отношения к большому искусству, но мы же сегодня обсуждаем другое: как развлекательное телевидение может способствовать решению фундаментальных проблем сегодняшней России, ее перехода из одного состояния в другое. Оно талантливо, если поднимает серьезные темы, если не смотрит все время назад и не пользуется старыми клише.

Д.Дондурей. А не кажется ли вам, что уход от серьезности, каким бы хитроумным и блестящим он ни был, по самой своей природе есть отказ от глубины, сложности, противоречивости? Да и сами эти смысловые кульбиты на поверхности, в рамках смеховой культуры жестко подчинены целям получения удовольствия и хорошего времяпрепровождения. Эмоция, даже рефлекс самым естественным образом заменяют осмысление. Посмеялся — поплакал и вроде бы что-то понял. Нет, шалишь, — получил лишь приятную иллюзию понимания.

Вот мы тут стали защищать массовую культуру, которая, мне кажется, и так имеет много способов самозащиты. Не забывайте, что телевизионной критики, тем более аналитики, у нас вообще практически нет. Мне кажется, проблема заключается в отсутствии у нас ясного понимания того, как этот обсуждаемый сегодня инструмент действует. Существуют ли разные типы развлечений, предназначенные для решения разных задач, для разных аудиторий, и способны ли те, кто занимается телевизионным производством, работать в разных развлекательных технологиях?

Можем ли мы каким-то образом прививать уважение, например, к той же частной собственности в «Комеди клаб» или «Хороших шутках»? Ответ: я не знаю. А может быть, и не получится... Да и как измерить — получается или нет? Кроме того, ведь и сделать это куда сложнее, чем в ток-шоу «Времена» или «Воскресный вечер с Соловьевым». Что это за «ценностный инструмент» — развлечение? Что это за смысловые мастерские, где эти инструменты создают? Какие мастера готовы поставлять обществу подобные мировоззренческие инструменты? Это непростые вопросы. Или, например: какие развлекательные форматы, вам кажется, эффективно продвигают модернизационное сознание?

А.Роднянский. Хороший вопрос! Я говорил об этом много раз, не лукавя: мы всегда так или иначе занимаемся постановкой того сегмента действительности, к которому имеем отношение или который стоит перед нами как цель. Вне зависимости от того, какой с точки зрения жанра инструмент для этого используем. Нынешние ток-шоу создают проблему девальвации языка, слов, ходов мысли. Это первое. И вторая, на мой взгляд, принципиальнейшая

проблема — ориентация на одну и ту же аудиторию, которая находится у экранов телевизоров в момент трансляции серьезных ток-шоу, даже если речь идет о Владимире Познере. Аудитория, кстати сказать, сегодня не такая большая, как прежде. Ее явно недостаточно для кардинального изменения отношения к этой самой частной собственности в нашей стране. Проблема не в зрителях программы «Времена», здесь все более или менее благополучно. Драма — в головах остальных 85 процентов населения, которые эту программу не смотрят.

Д.Дондурей. Нужно работать с аудиторией Андрея Малахова?

А.Роднянский. Конечно, а где же еще реальная площадка для подобного разговора?

Д.Дондурей. Недавно он говорил в своем шоу: «Так вы совратили свою дочь? Ну признайтесь! Здесь, прямо в эфире!»

Одно из характерных свойств развлечения состоит в том, что оно занимается не только поиском супердемократичного языка, но и, вследствие самой своей специфики, игрой в жмурки со смыслами. Помещением и складированием их в особые упаковки легких переживаний. А в нашей предельно смутной мировоззренческой реальности именно развлечение превращает осколки смыслов буквально в мусор! В котором погребены любые критерии, иерархии значимости. Все превращается в шлак, в отходы жизни. Превращать же важнейшие содержательные продукты и процессы в отходы — очень опасное занятие.

А.Роднянский. Проблема в том, как делается развлекательное телевидение, а не в противопоставлении Малахова Познеру! Просто у Малахова есть возможность говорить о жизни на совершенно других примерах и на другом языке. И я убежден, что и новости — не обязательно любимый и уважаемый мною формат старого НТВ. Они могут быть совершенно иными. Посмотрите на чешские новости — ну нет у них такого количества политических событий. Открыл лавку, закрыл лавку, борются с дождем, не борются с дождем. Как люди протягивают кабель между одним поселением и другим — реальности жизни! И сделаны совершенно иначе. Это всегда человеческие истории! Но, согласен, и в ток-шоу необязательно говорить про одиннадцатилетних матерей. Можно о том, что такое успех сегодня. Всех интересует психология и технология успеха. Как зарабатываются и как теряются деньги. Мы стыдливо этого избегаем во всех своих ток-шоу.

Возьмем сериалы. По природе драматургии — это почти всегда «ТАСС уполномочен заявить...». Вот где поляна, на которой мы бьемся и с Александром Акоповым, и с другими коллегами. Но успех «Не родись красивой», я уверен, связан с тем, что помимо своих, лояльных, телевизор включили люди, которые не смотрели его вообще, не ожидали от телевидения разговора на интересующие их темы. То же самое происходит и с ситкомами, потому что это жанр, где сталкиваются разные социальные миры. Где еще сегодня обсудить актуальную проблему? Ситком — это жанр, рожденный многоэтажным обществом, в котором соседствуют непересекающиеся аудитории. Где в реальной жизни можно встретить сразу — в одном месте — людей с тремя долларами, тремя миллионами и тремя миллиардами? В реальной жизни — один в стратосфере, другой в тоннеле метро. А в ситкоме они сталкиваются и выясняют отношения, и их конфликт формализован, конституирован. При этом мы понимаем, на чьей стороне зритель. Даже в Америке, где абсолютно священны успех, семейные ценности, частная собственность и деньги, даже там сочувствие всегда на стороне слабого. Это же телевидение. Так что инструменты воздействия есть, но разве мы используем их возможности?

Д.Дондурей. И все-таки какие новые необходимые зрителям идеологемы проговаривают развлекательные жанры у нас в последнее время? И где это делается — в сериалах, в реалити- и ток-шоу? Какие новые темы там появились или не появились, но стоят на повестке дня? Есть несколько новинок, скажем, ироничное отношение к нашей национальной аутентичности и особым типам отношений между людьми. Между мужчиной и женщиной, родителями

и детьми, бедными и богатыми. Сохранение нашей «особости» и одновременная издевка над «российскостью» — это есть сегодня в самых разных форматах. Здесь, видимо, фиксируется некоторое сопротивление интеграционным космополитическим процессам, которые идут в жизни. Люди над собой как сугубо российскими персонажами готовы смеяться. И получать от этого удовольствие, аплодировать этому. Мне кажется, этого раньше почти не было. Хотя, безусловно, из-за привычной российской чрезмерности это может обернуться и ксенофобией.

Масса социологических исследований последнего года говорят об ужасном состоянии нашего общества в сфере национальных отношений. Неприязнь, подозрительность к инородцам, иноверцам, жителям Северного Кавказа, к прибалтийцам, к украинцам. И тут вроде бы возникает безобидный материал для юмора. Из каких-то совсем виртуальных вещей, из старого эфира, из идеологем 90-х годов, из того же «Брата-2». «А за Севастополь вы мне еще ответите!»

А.Роднянский. Ксенофобия у нас существует, это очевидно, и она есть следствие большого количества прежде всего развлекательных массовых проектов. Подавляющее большинство героев сериалов, повторю, — люди в погонах. А они по определению сражаются — я не говорю об «а-ля комедийных» ментах (примеров достаточно много). Но сражаться же надо против кого-то, верно? Так что ситуацию с ксенофобией легко можно объяснить неосознанной политикой прежде всего в массовом телевидении. Ну разве можно себе представить в сегодняшнем политкорректном Голливуде черного негодяя? Да никогда! Араба уже не встретишь. Потому что там понимают, что это реальное конструирование образа врага.

Д.Дондурей. А кто тогда должен стать врагом, выполнять его функции?

А.Роднянский. Белый негодяй, который не придерживается неписаного «морального кодекса строителя коммунизма».

Д.Дондурей. Ну, у нас тогда, конечно, эту роль играет предприниматель.

А.Роднянский. У нас — да: бизнесмен, олигарх всегда негодяй. Это тоже понятно. И, кстати сказать, есть еще одно очень важное обстоятельство, особенно, когда мы говорим о глобализации или об интеграции в мировой процесс. Глобализация касается нас прежде всего в сфере этики, отношений. Мы повторяем какие-то чужие формы, которые репродуцируем у себя, не репродуцируя самого содержания. Но без политкорректности национальное общество, вписанное в мировой контекст, невозможно.

Д.Дондурей. Вы хотите сказать, что в России не хватает политкорректности?

А.Роднянский. Конечно!

Д.Дондурей. Я согласен. Мы привыкли издеваться по этому поводу над американцами, а нам бы политкорректность совсем не помешала!

А.Роднянский. Здесь я опять вспомню ситкомы как актуальный жанр, решающий многие содержательные проблемы многонациональной российской действительности. Потому что в них появляется кавказец, шутит. Не надо ему быть «некавказцем», не надо доказывать, что он человек. И совсем не нужны серьезные документальные фильмы или ток-шоу, в которых знатные дяди и всеми уважаемые тети рассказывают, что «кавказец тоже человек». Вот это — труба, вот это — считайте, все пропало.

Ситком — ответ на многонациональность, многоэтажность, на разнообразие общества. Возьмем, скажем, проблему социального неравенства. Кому-то нужно сохранить, конституировать и постоянно усиливать переживания обществом этого неравенства. Не адаптировать — психологически, ценностно — людей к неизбежности разного рода неравенств, а, к сожалению, наоборот, настроить их на депрессию, агрессию и прочие деструктивные состояния.

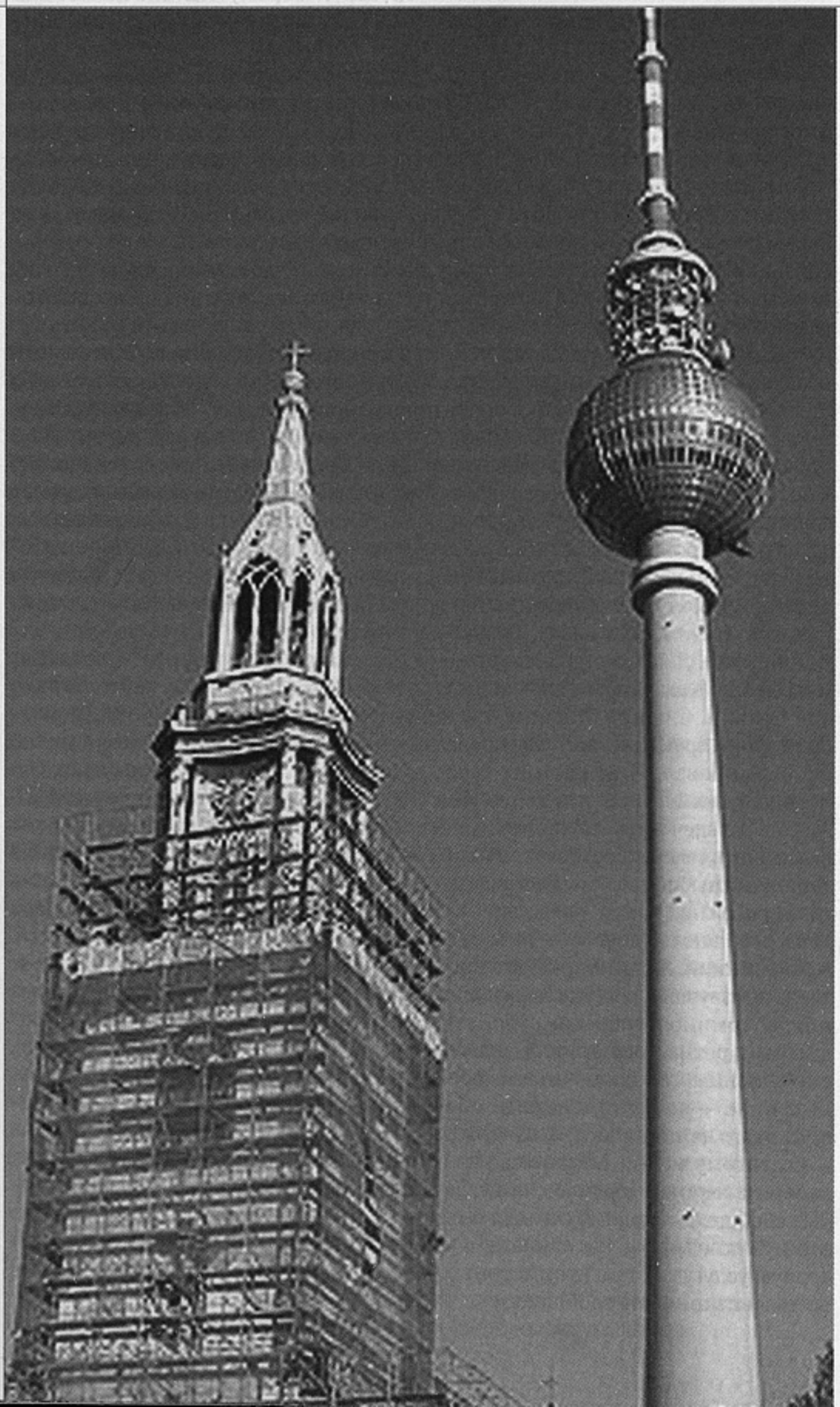
Д.Дондурей. Наше общество за пятнадцать лет здесь не продвинулись ни на шаг.

А.Роднянский. Да, пересмотр базовых советских мифологем как раз и должен был легитимизировать экономические и социальные различия.

Д.Дондурей. Интересно, как это делать на развлекательном телевидении?
А.Роднянский. Очень легко, потому что в разных форматах ТВ вы увидите «положительных» предпринимателей. Вместо кровососов, которые заменили с детства известного мистера Твистера, теперь должны появиться умные, сильные, глубоко переживающие персонажи. И тогда всем станет очевидно, что они — вполне позитивные, что за ними есть настоящие и очень интересные драмы. На самом деле мы ведь понимаем, что и преуспевающий персонаж — это человек больших страстей, эмоций. И темы, с ним связанные, годятся для драматических сюжетов, для непростых историй не меньше, чем рассказ о том, как слаб несчастный незащищенный человек, которому недоплачивают или которого обманули. На телеэкране должна быть живая модель нашего общества. Здесь я полностью согласен с вами.

Мы спорим исключительно об инструментарии, а по содержанию, как правило, говорим об одном и том же. Да, политкорректное, многонациональное, многоуровневое, социальное неравенство. Да, частная собственность. Если вы проанализируете любой из нынешних популярных телевизионных проектов, то увидите, до какой степени соотносится или не соотносится необходимая цель с реальным продуктом. Только анализировать надо реальность, а не навязывать свои представления о прекрасном.
Д.Дондурей. Но почему тогда «правильное» телевидение так долго не делали? И только на тринадцатом году развития частного телевидения в России что-то стало появляться?..
А.Роднянский. Отличный вопрос, хотя и простейший для ответа. Потому что только сейчас телевидение перестало быть «погонялом» в руках какого-либо отдельно взятого политически ориентированного олигарха. Обрели самостоятельность и многие региональные телекомпании. И задачи они перед собой ставят правильные, экономически ориентированные. Это уже телевидение, а не пиар-службы разнообразных ведомств или финансово-промышленных групп. Нужно искать зрителя, формировать вокруг канала аудиторию. У нас же не было производства, гибко реагирующего на потребности аудитории. Совсем недавно появились разные телеканалы, темы, фрагментации, нишевые сети, синдикация. Это совершенно другая реальность. Она возникла не семнадцать и не пять лет назад. Только сегодня.
Д.Дондурей. Я хотел спросить про еще одну важную и совсем не примитивную вещь. Как защититься от пошлости? Развлечение так часто близко к пошлости. С одной стороны, мы ставим важные задачи — мировоззренческие, формирующие системы представлений, которые пятнадцать лет никто не формировал. И решаем их через развлечение. В телевидении насилия, между прочим, пошлость не так заметна, хотя, конечно, тоже присутствует. А вот в развлечении она прямо дышит в спину, всегда рядом. Вопрос: как не выключить телевизор, при этом оставшись в рамках стилистики развлечения? Как избежать пошлости, не подыгрывать инстинктам? Плохое качество всегда хорошо продается — оно притягательнее. Или пошлость — это не плохое качество, а нечто другое — живое, человечное?
А.Роднянский. Я считаю, что эта проблема в той формулировке, в которой она здесь прозвучала, вообще неразрешима. Она лежит в русле вкусов, образования, в терминологических рубрикациях отдельных менеджеров, принимающих конкретные решения. Я полагаю, что помимо того, что мы, сообразуясь с собственным вкусом, считаем хорошим или плохим, разумным или неразумным и что — понятно, я даже не обсуждаю — существует только один критерий, даже не пошлости, а как бы рамки — консервативной рамки доступа к открытому эфиру. Можно сколько угодно критиковать программы «Аншлаг» или «Кривое зеркало», объявлять их пошлыми, но есть передачи, которые вообще необходимо сегодня вывести из свободного доступа. Я считаю, что это нужно сделать. Их наличие в эфире национальных каналов оказывает дурную услугу как тем, кто смотрит телевидение, так — и это очевидно — и всему телевизионному сообществу.

Р Е П Е Р Т У А Р



Берлин

НИНА ЦЫРКУН

Политикале

БЕРЛИН-2006

Триумфальная постфестивальная судьба лауреатов прошлогоднего Берлинале — «Софи Шолль — последние дни» и «Рай сегодня», получивших множество других призов и номинированных на «Оскар», подтвердила оправданность генеральной линии фестиваля, который не собирается отказываться от своего реноме политического форума, по крайней мере, в конкурсной программе. Тем более что политика сегодня становится модой. В отсутствие ярких идеологий, она делается достоянием не властителей умов, а менеджеров-политтехнологов, с одной стороны, а с другой — экзотическим хобби и прибыльной профессией диссидентствующей богемы. Политика уже не столько выражение социального протеста, сколько способ жизни в комфортных условиях слабеющих, отмирающих государств. Борьба с государством в карнавальных формах дерзкого хэппенинга, разыгрываемого активистами в футболках с ликом Че Гевары, превращается в уличную бузу и эстетизируется чутко улавливающими настроения толпы режиссерами из молодых и не забывшими «дух мая» своей юности зрелыми мэтрами. Так что Берлинале явно вырывается в лидеры загребной тройки Канн — Венеция — Берлин.

Решение жюри в этот раз оказалось поистине соломоновым: Гран-при получили ex-aequo датско-шведская мелодрама «Мыло» (En Soap) дебютантки Перниллы Фишер Кристенсен и иранская комедия известного режиссера Джафара Панахи «Офсайд» (Offside). Трудно было не увидеть в этом жесте явную попытку примирить стороны в актуальном скандале с публикацией карикатур на пророка Мохаммеда в датской газете, вызвавшей грандиозную волну протестов в мусульманских странах. Полновесным дополнением в чашу политкорректности стал и «Серебряный медведь» за лучшую режиссуру Майклу Уинтерботтому и Мэту Уайткроссу за докудраму «Дорога на Гуантанамо» (The Road to Guantanamo).

Что же касается содержательной стороны дела, то в этом году в конкурсном подборе рельефно откристаллизовался один существенный нюанс: политика преломилась в судьбах отдельных частных людей, стала конкретной историей личной драмы, разворачивающейся в разных странах, между которыми стерлись географические границы.

По большей части конкурсные фильмы — простые, безыскусно рассказанные истории, лишенные претенциозного аллегоризма (что хорошо) и не претендующие на дерзновенный прорыв в киноискусстве (что, пожалуй, достойно сожаления). И показанный вне конкурса масштабный голливудский политический триллер Стивена Гэгена «Сириана» (Syriana) не выглядел чужеродным на фоне этих частных (нередко буквально «камерных», сосредоточенных в стенах квартир, мелких мастерских или офисов) историй. Он — всего лишь эмблема мира, в котором стираются государственные границы, но тут же устанавливаются новые, очерчиваемые транснациональными монопо-

лиями. (В «Сириане» слияние двух нефтяных гигантов образует «государство» с годовым бюджетом больше, чем, например, у Дании.) Как бы ни разнились сюжеты, в каких бы странах (бедных или богатых, воюющих или мирных) они ни разворачивались, они — каждый по-своему — свидетельствуют о всеобщем системном кризисе, не всегда очевидно, но всегда явственно проявляющемся на всех уровнях существования стран, народов и отдельных людей (будь то французский судья, немецкий механик или арабский принц), указывающем на хрупкость этого существования.

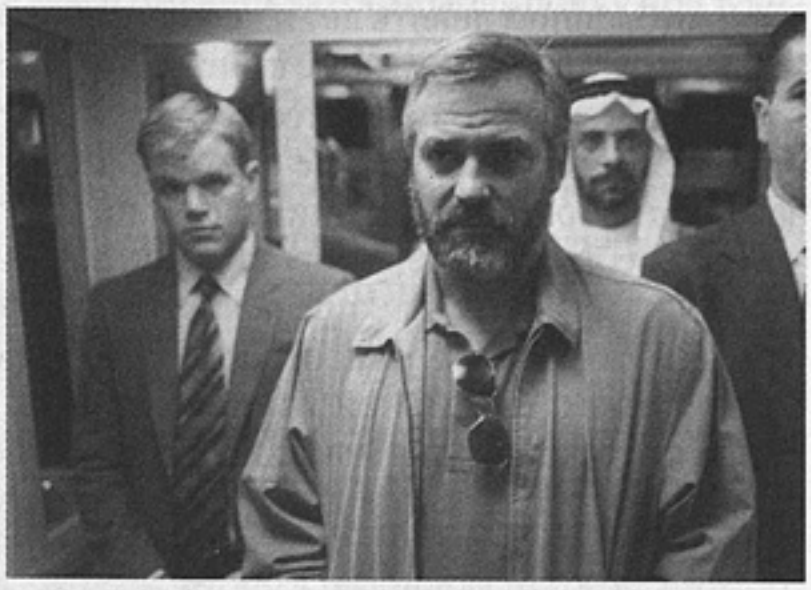
Фильм Клода Шаброля «Комедия власти» (L'ivresse du pouvoir) не вызвал особого резонанса, не получил призов, но, на мой взгляд, не только очень точно вписался в политический контекст программы, но и прозорливо представил некоторые реалии постиндустриального общества, которые по традиции воспринимаются всего лишь как неизбежное зло, а на самом деле становятся сегодня его главной разрушительной силой. В картине схлестнулись два главных игрока на современном политическом поле — большой бизнес и юриспруденция. Героиня Жанна Шарман (Изабель Юппер) — судья, расследующая крупное дело о коррупции и непрофильном использовании активов государственных фондов. Ее главный обвиняемый — президент мощного промышленного конгломерата Юмо (Франсуа Берлеан). Оба поначалу выглядят самоуверенными и победительными, разве что слегка тяготятся мелкими неприятностями: она — перманентной усталостью, он — аллергией. Тем не менее она, гордо неся прозвище Пиранья, всегда сохраняет мину превосходства, энергично натягивая красные перчатки на тонкие пальчики, а он, судорожно почесывая саднящую шею, не забывает каждый день менять дорогие костюмы. Но по мере того как идет следствие, Юмо становится все более и более жалким, и в финале мы видим его в инвалидном кресле в больнице, а Жанна, которую не напугала подстроенная автокатастрофа, но подкосила попытка мужа совершить самоубийство, отказывается от дальнейшей борьбы за торжество закона. Беда Юмо в том, что он оказался одним из звеньев системы, не оставляющей выбора; он просто должен принимать дорогие подарки и распоряжаться благотворительными фондами в пользу коллег по бизнесу, ибо таковы правила игры. Беда Жанны в том, что, идя по следам преступлений, она все глубже увязает в паутине взаимосвязанных ветвей бизнеса и власти, обнаруживая агента их интересов (шпионящего за ней любовника) даже рядом с собой в постели. Судья, ослепленная иллюзией собственного могущества, все это время была пешкой в чужой игре, а в свою очередь те, кто манипулировал ею, тоже оказываются всего лишь марионетками, и эта лестница, имеющая вид карьерной, ведет куда-то в заоблачные выси. А между тем пока Жанне представлялось, что она уверенно шагает по этой лестнице, рушилась ее личная жизнь.

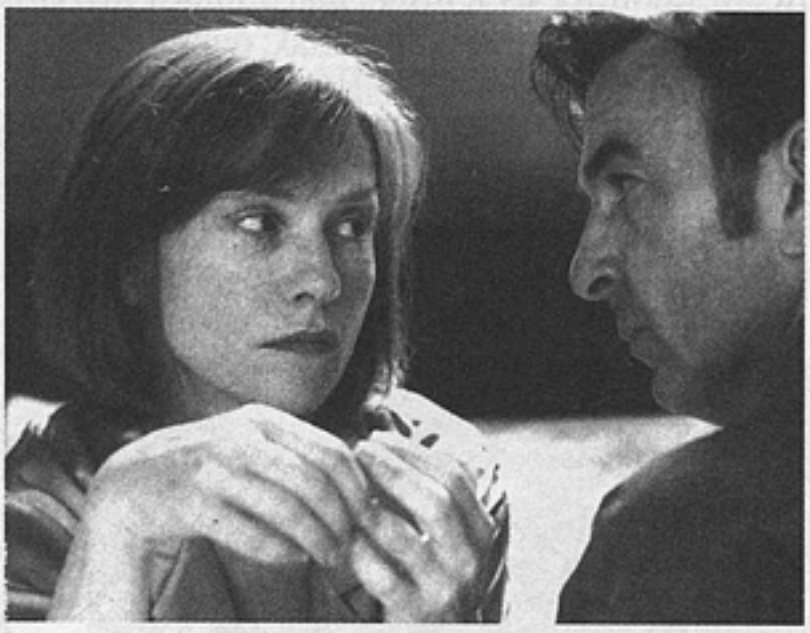
«Дорога на Гуантанамо», режиссеры Майкл Уинтерботтом, Мэт Уайткросс

«Офсайд», режиссер Джафар Панахи

Характерно, что Жанна бездетна; но ее семья, и без того неполноценная, распадает-

ся окончательно — из-под фундамента классического государства выбивается еще один камень. Государство слабеет, но даже «розовый» Шаброль, по его признанию, верящий в «классовую борьбу», в этом симптоме отмирания государства (о чем мечтают и левые радикалы, и акулы большого бизнеса) видит не провозвестие будущих свобод, а картину болезни.





«Сириана», режиссер Стивен Гэген

«Комедия власти», режиссер Клод Шаброль

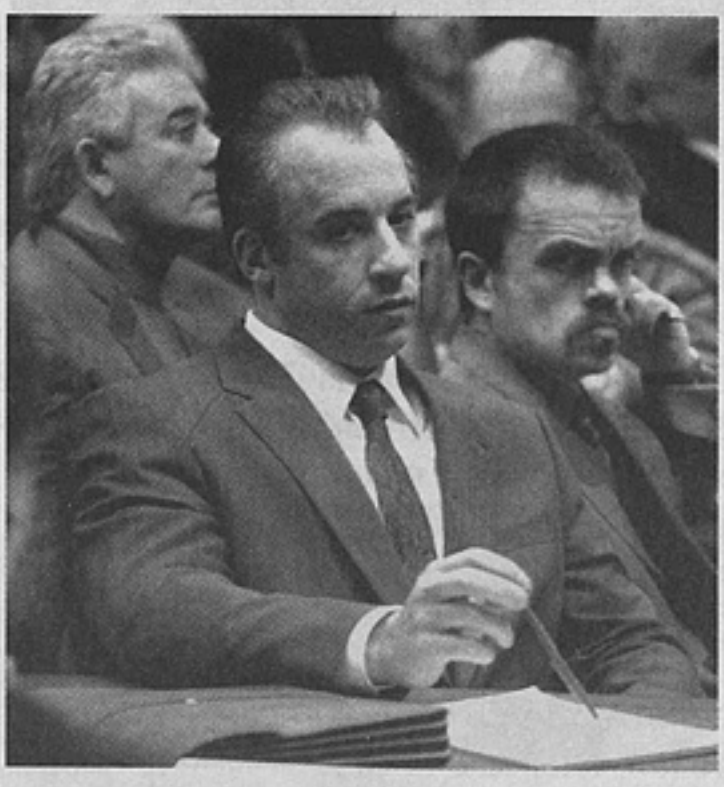
Бессилие закона стало темой судебной драмы и другого ветерана мировой режиссуры — фильм Сидни Люмета называется «Признайте меня виновным» (Find Me Guilty). Логическое ударение следует ставить на местоимении «меня» — это цитата из последней речи Джакомо Ди Норшио на процессе, длившемся рекордный срок — 21 месяц, где подсудимому предъявили обвинения в разных грехах, которыми славится итало-американская мафия — наркоторговля, рэкет и т.п. В последний день суда Джеки Ди, притворно сожалея, обводит руками зал заседания, заполненный его приятелями-мафиози, имена которых мелькают в речах прокурора и свидетелей, и как бы в подтверждение своей озвученной характеристики доброго семьянина, верного мужа, преданного друга и настоящего католика вступается за их честь: меня, мол, судите, а их не смейте. «Я не гангстер, а гэгстер», — откровенно ёрничает Джеки, взявшийся сам себя защищать и наивными, детскими вопросами, а то и просто анекдотами заваливший аргументы кипевшего благородным гневом прокурора и улики свидетелей, очаровавший жюри присяжных своим притворным простодушием. Живое воплощение американской демократии — двенадцать мужчин и женщин разных цветов кожи, из разных слоев общества вопреки всем усилиям слуг закона легко покупаются на «гэги» прожженного дона мафии. И после того как Джеки, допрашивая своего двоюродного брата, который стрелял в него, не получив обещанной дозы, а теперь против него свидетельствует, со слезой в голосе произносит: «Веришь ли — а я тебя люблю!», эта самая воплощенная демократия, отерев пот со лбов, с облегчением молвит: «Не виновен!»

Почти полвека назад Люмет снял судебную драму «12 разгневанных мужчин», где Генри Фонда в роли присяжного полтора часа экранного времени убеждал своих коллег пересмотреть обвинительный вердикт против парня, подозреваемого в убийстве. Теперь же Вин Дизель в роли Джеки шутя обвел вокруг пальца всю дюжину, и ни один из них не усомнился в своей правоте — решение было принято единогласно. На протяжении всего фильма молчащее жюри выглядит декоративной массовкой, бессловесными статистами, безмолвствующим хором на сцене, где царствует разгулявшийся мафиозо, открыто глумящийся над законом, загнанным в тупик.

Самое страшное, что эта безысходность, безвыходность поражает людей в самых, казалось бы, удобно устроенных для житья и соответствующих прав человека условиях. Главный герой немецкой «Свободной воли» (Der Freie Wille) Маттиаса Гласнера — маньяк Тео, брутально изнасиловавший нескольких жен-

щин, отбывший девять лет в психушке, выходит на свободу, где ему уготовано место в чистеньком доме с фитнесом и баней, в красивом саду, и работу ему дают — живи не хочу. Но его глаза с такой тоской смотрят на этот уют, и копящаяся агрессия никак не выходит паром в сауне и пóтом в тренировочном зале. И говорить ему трудно, слова не идут, а актер Юрген Фогель (он получил «Серебряного медведя» за вклад в фильм) передает оттенки чувств и состояний дыханием — то прерывистым животным, то детским, почти всхлипывающим, то ровным, умиротворенным, то нервно напряженным и наконец затухающим в смертельной агонии в финале, когда Тео умирает на руках полюбившей его женщины, прижавшей его к себе в иконографии Пьеты. Жаль, что по сценарию Тео действительно болен; антураж фильма красноречиво свидетельствует о том, что припадки немотивированной агрессии могут посетить самого здорового и лояльного обывателя, заблудившегося в стерильных, напоминающих музейные выгородки интерьерах.

Много смертей в финалах, очень много. Персонажи выбрасываются из окон («Комедия власти» Клода Шаброля, «Тоска» Валески Гризебах), вскрывают себе вены («Свободная воля» Маттиаса Гласснера), умирают от передозы («Кэнди» Нила Армфилда) или болезни («Реквием» Ханса-Кристиана Шмида), бросаются под поезд («Зима» Рафи Питтса), стреляют в себя («Тоска»), других («Охранник» Родриго Морено) или сами падают замертво от чужой пули («Невидимые волны» Пэн-ек Ратанаруанга). В ряду немногочисленных исключений — «Офсайд» и «Дорога на Гуантанамо» с их благополучными финалами.



«Признайте меня виновным», режиссер Сидни Люмет

«Офсайд» — история о том, как иранские девочки-подростки правдами и неправдами (больше неправдами, одеваясь по-мальчишески) пытаются пробраться на футбольный матч сборных Ирана и Бахрейна, как их арестовывают за этот непозволительный поступок, как они понемногу находят общий язык со своими тюремщиками и как все заканчивается всеобщим ликованием под фейерверк в честь победы иранских футболистов. В фильме довольно красноречиво изображается неравноправие мужчин и женщин в мусульманском мире, но общий пафос фильма оптимистичен. А между тем иранские диссиденты провели пикет возле Берлинале-Паласт, протестуя против показа иранских картин на фестивале, ибо сам этот факт якобы вселяет в зрителей ложные иллюзии о существовании свободы творчества и вообще свободы в их стране.

На церемонии закрытия фестиваля во время вручения «Серебряного медведя» Майклу Уинтерботтому и Мэту Уайткроссу на сцену бодро взбежали звезды «Дороги на Гуантанамо», так называемая «типтонская тройка» — Асиф Икбаль, Рухель Ахмед и Шафик Расул. Крепкие накачанные бородатые парни в рельефно обтягивающих мускулистые тела футболках плохо походили на изможденных пленников одиозного лагеря для военнопленных, которыми они предстали в фильме. Этот самый шокирующий фильм фестиваля был встречен шумной овацией зала и, конечно, стал самым скандальным за последнее время событием в жанре докьюментари. Авторы настаивают на абсолютной достоверности изложенных в нем фактов, отчасти высказанных на камеру самими участниками событий, отчасти реконструированных и разыгранных профессиональными актерами. Согласно версии трех пакистанцев, проживающих в английском городке Типтон, они прибыли в Пакистан на свадьбу одного из них, затем по просьбе имама мечети в Карачи отправились «на помощь»

собратьям в Афганистан, попали под американскую бомбардировку под Кандагаром, были арестованы и отправлены в лагерь военнопленных на Кубе. Там их жестоко истязали, выбивая признания в сопричастности к Аль-Каеде. Все показанные в картине пакистанцы выглядят сущими безгрешными ангелами (флэшбэки показывают их то с птичкой в руке, то радостно плещущимися в воде, то танцующими на дискотеке), а все без исключения англичане и американцы — тупыми безжалостными негодяями (они то пытают несчастных узников, то пинают ногами Коран, то выдвигают узникам нелепые обвинения).

Если верить фильму, выходит, что все полторы тысячи содержавшихся в Гуантанамо пленных были схвачены случайно, все они мирные, ни в чем не повинные люди, а вся борьба с терроризмом — бессмысленный бой с тенью, непонятно зачем (видимо, для какой-то собственной выгоды) затеянный силами коалиции. Следуя за великим манипулятором Майклом Муром, Уинтерботтом и Уайткросс подают события настолько тенденциозно и однозначно, с такой убеждающей силой, что зритель, расчувствовавшись и воспылав ненавистью к карателям, невольно теряет способность сопоставить и проанализировать факты, которые на самом деле при более или менее пристальном рассмотрении представляются не столь несомненными. Во всяком случае, в интервью, опубликованном в пресс-буклете, Уинтерботтом уклоняется от прямого ответа на вопрос, зачем все же «типтонская тройка» отправилась накануне свадьбы в Афганистан: «Спросите меня, например, почему я поставил свой фильм, и я могу ответить вам сейчас так, а потом иначе, а затем и еще как-нибудь. Трудно определить, какие мотивы движут человеком. Как они сами говорят в фильме, им просто интересно было увидеть Афганистан и хотелось помочь людям». Каким людям и чем конкретно помочь — неясно. Но их откровения перед камерой были предварительно обговорены с адвокатом. К тому же это не была спонтанная речь; целый месяц сорежиссер фильма Мэт Уайткросс беседовал с молодыми людьми и застенографировал 650 страниц, после чего и начались съемки. «Я не хочу комментировать, что они чувствовали или не чувствовали, — говорит Уинтерботтом. — Но мы сказали им, что наша идея заключается в том, чтобы они сами рассказали свою историю, потому что у них это получается очень эффективно».

Буквально накануне оглашения решения жюри ООН приняла резолюцию о необходимости закрыть лагерь в заливе Гуантанамо. Повлияло это на присуждение фильму «Серебряного медведя» или нет, но само совпадение знаменательно. Как знаменательно и то, что уже после вручения главной награды — «Золотого медведя» фильму дебютантки из Боснии Ясмилы Жбанич «Грбавица» (Grbavica) в мировой прессе появилось (правда, потом опровергнутое) сообщение об аресте находящегося в розыске сербского генерала Ратко Младича, обвиняемого в геноциде во время войны в бывшей Югославии. Так что фильм, рассказывающий о последствиях этой войны, которые еще долго — на протяжении жизни целых поколений — не будут изжиты, оказался на самом гребне злободневных политических событий.

Вряд ли картины, отмеченные наградами Берлинале в этом году, надолго останутся в истории киноискусства. Но, несмотря на их весьма скромные художественные достоинства, они в обозримом будущем, бесспорно, сохранят свою актуальность в качестве политического или социального высказывания. Пока на то держится мода.

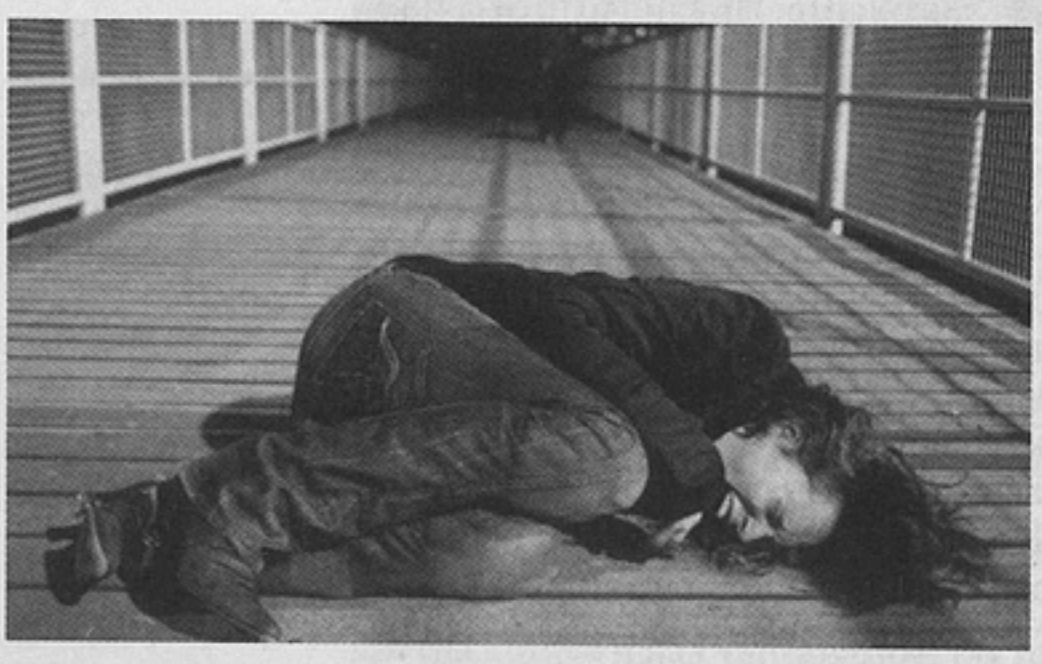
ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Свобода против воли

В русской традиции «воля» легко уживается со «свободой» благодаря воспетой в песнях казацкой вольнице и пресловутой широте славянской души, для которой разница между свободой и своеволием на степных просторах не так уж велика. Немцы принесли нам свое понимание «воли», отличное от общеевропейской «свободы» и отпраздновавшее свой позднее развенчанный триумф в философии Ницше и фильмах Лени Рифеншталь.

Немецкое кино после проигранной мировой войны вновь и вновь проигрывает сюжет свободной воли. То в стиле махрового экспрессионизма Ланга и Мурнау, то в жанре провокационных мелодрам Фасбиндера. Когда наконец очередной передел мира немцы выиграли, причем бескровно, это создало тромб в перенапряженной кровеносной системе национальной культуры. Имея лучшее в Европе финансирование и вроде бы переживая пассионарный подъем объединения нации, кинематографический организм остался вял и мало способен к энергичным умственным движениям.

Фильмы типа «Беги, Лола, беги» и успех молодежных комедий показали готовность к жанровой конкуренции с Голливудом за свою публику. Но, как и появление блокбастеров в России, это не избавило немецкое кино от комплекса провинциальности (сходная ситуация — в российском кино, с его упованием на блокбастеры). Ему по-прежнему не хватает репрезентативных явлений, которые могли бы инициировать международную киномоду. Ему, достигшему хороших профессиональных показателей, недостает харизматических личностей и художественного радикализма. «Свободная воля» Маттиаса Гласнера — первый за долгое время фильм, где все эти компоненты блистательно присутствуют.



«Свободная воля» ***(Der Freie Wille)***
Авторы сценария **Маттиас Гласнер, Юдит Ангербауэр, Юрген Фогель**
Режиссер **Маттиас Гласнер**
Оператор **Маттиас Гласнер**
Художники **Том Хорниг, Конни Котте**
В ролях: **Юрген Фогель, Сабина Тимотео, Андре Хеннике, Манфред Запатка и другие**
Colonia Media, Label 131, Schwarzweiss Filmproduktion
Германия
2006

Гласнер успел создать себе имя в музыкальных и кинематографических кругах, пожил в России и Америке и в 90-е годы обратил на себя внимание фильмами «Секси Сэди» и «Фанданго». Тогда же, в 90-е, он основал кинокомпанию Schwarzweiss Filmproduktion («Черная вода») вместе с актером Юргеном Фогелем. Мне неизвестны более детальные обстоятельства биографии режиссера, но факт остается фактом: с 2000 года он, вопреки явному успеху и возлагаемым на него надеждам, работает в основном на телевидении, выходит из сферы модных фигур и возвращается в большое кино только сейчас, автором «Свободной воли». Очевидно, *такой* фильм требовал не просто долгой подготовки, но молчаливой паузы, внутреннего дистанцирования от суеты и тусовки.

Какой-то скрытый процесс произошел и в жизни Юргена Фогеля. Опять же не знаю, что так повлияло на внешность актера, но патентованный красавец превратился сегодня в не очень молодого человека с усталым лицом и кривыми зубами, к тому же в жизни он маленького роста, хотя в сценах насилия из «Свободной воли» кажется почти великаном. Выступивший в свое время в роли сексуального психопата в ироническом гротеске «Секси Сэди», Фогель стал первым кандидатом в звезды новейшего немецкого кино — еще до Морица Бляйбтроя и Франки Потенте. Внешность видного арийского блондина в сочетании с подвижной актерской техникой делали его незаменимым кандидатом на самые выигрышные роли. Но хотя он сыграл за эти годы немало, «Свободная воля» — первый фильм, где о Фогеле впору говорить как о большом актере. Кроме того, он один из сценаристов, сопродюсер и вообще душа этого проекта, что было подчеркнуто в решении жюри Берлинале, наградившего «Серебряным медведем» не фильм (достаточно спорный, чтобы объединить жюри), а именно Фогеля — за художественный вклад.

Мы знакомимся с его героем Тео в момент, когда он с отвращением моет посуду в кухне курортного ресторана, потом судорожно отбрасывает гору стекла, выбегает, садится в машину и несется по прибрежным дюнам. Его безумный взгляд и трясущиеся руки не оставляют сомнений, что встреченной им по дороге велосипедистке не поздоровится. Он валит ее на землю, тащит в кусты, далее идет сцена насилия — одна из самых тягостных и подробных, какие доводилось видеть в кино.

Далее мы видим Тео девять лет спустя. Он только что освобожден из психушки и пытается начать новую жизнь в общежитии под патронажем социального работника Саши (Андре Хеннике). Бывший преступник, принявший большую дозу сексуальных репрессантов, намерен даже стать ролевой моделью для своих товарищей по несчастью, доказать им, что можно победить болезнь. Он устраивается на работу в типографию и всеми возможными способами пытается подавить в себе демона женоненавистничества, иногда выслеживая очередную жертву, но в последний момент, когда та уже в руках, отпуская ее: это несостоявшееся насилие, вероятно, позволяет испытать суррогат оргазма.

Фильм принимает совершенно другое направление, когда Тео знакомится с Нетти (Сабина Тимотео), дочерью своего босса по типографии. Ее отношения с отцом не вполне проявлены, но скорее всего девушка стала жертвой инцеста. Ее и Тео парадоксально сближает как раз то, что должно бы их развести — тяжелый эмоциональный опыт в отношениях с противоположным полом. Нетти бросает дом и едет в Бельгию стажироваться на шоколадной фабрике, где неожиданно ее настигает Тео — вовсе не с целью насилия, а движимый впервые возникшим в его сердце подобием любви. Они почти не разговаривают, но их дуэт — из тех редких образцов психологического слияния, который не знаешь, кому ставить в заслугу — режиссеру или актерам. Сабина Тимотео — не просто точная партнерша для Фогеля, но актриса, обладающая мощным магнетизмом, и полноценный соавтор фильма. Тяжелая первая половина картины оборачивается катарсисом — прекрасной сценой в церкви, где герои, прижавшись друг к другу, слушают льющуюся из органа «самую печальную музыку на свете» — «Аве Мария». Однако вскоре после

этого, когда кажется, что сердца очищены от скверны, что установлен баланс счастья и согласия, Тео совершает новое насилие: прошлое не отпускает.

Тема, поднятая в фильме, принадлежит к числу болезненных и неприятных, хотя кино научилось и ее подчинить своим развлекательным задачам: вспомним цикл о каннибале Лектере. Насилие — привычный и чаще всего нерефлексируемый антураж коммерческого кинематографа. В картине Гласнера есть эпизод, когда Тео и Нетти идут в кино. Мы не видим ни одного кадра, но слышим какофонию звуков — стрельба, взрывы, крики во всем богатстве долби-стереоэффектов. Потом герои выходят из кинозала. «Хороший фильм», — говорит он. «Да», — соглашается она. Больше о таком кино сказать решительно нечего.

«Свободная воля» — нелегкий для просмотра, почти трехчасовой черно-белый фильм, от которого невозможно оторваться. Последняя часть картины превращает Тео в трагическую фигуру, в живой образ вины, за которую надо расплачиваться. То, что в свое время привело героев друг к другу, теперь разрушает их союз. Нетти ищет встречи с жертвами Тео и выясняет, что жертвы не бывают бывшими. Одна такая встреча кончается расправой в женском туалете, где на Нетти рикошетом обрушивается насилие, а в качестве орудия возмездия выступает ерш для унитаза.

После жесткой неэстетичной сцены — последний виртуозный поворот художественной оптики, которыми так богата эта картина. Особой пластической элегантности исполнена сцена в том самом бельгийском городке, где герои начали свой путь в неведомое: теперь Нетти крадется за Тео почти так же, как он в свое время следовал за своими жертвами. Она настигает его в темноте на берегу моря с бритвой в руке и перерезанными венами. «Аве Мария» откликается финальной мизансценой Пьеты: Нетти, олицетворяя милосердие, держит на руках своего грешного Иисуса. В этом кадре свобода и воля достигают — каждая своей — высшей точки и сливаются в полной тождественности.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Бескорыстный убийца

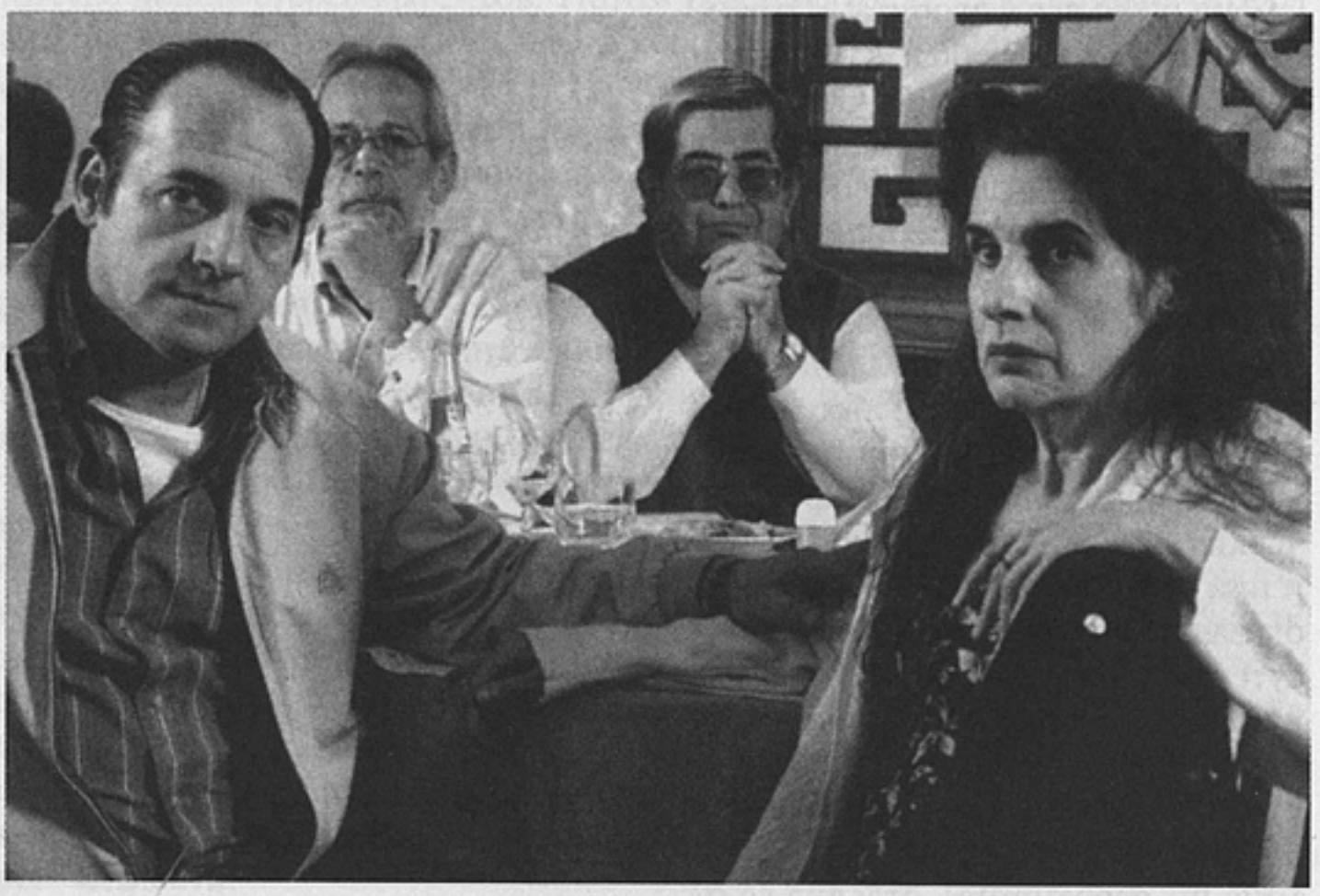
В конкурсной программе Берлинале у меня было два фаворита: «Охранник» Родриго Морено и «Свободная воля» Маттиаса Гласнера. Оба фильма удостоились неординарных наград. «Свободная воля» — несмотря на путаные критерии фестивальных стратегий и страноведческих тактик — образчик классического фестивального кино. А это значит, что оно избавлено от бессознательных предрассудков арт-истеблишмента. И от сознательных клише артистических резерваций. Выразительная и при этом нейтральная киногения оказалась не помехой эффекту присутствия зрителей, подключенных к сдержанному до отчаянной и внебытовой достоверности актерскому дуэту Сабины Тимотео и Юргена Фогеля. Жюри отнеслось к этой картине по-особенному, отделив ее от протокольных призов. Юрген Фогель — исполнитель главной роли, соавтор сценария и сопродюсер «Свободной воли» получил приз специальный — «за художественный вклад». Я привожу эту информацию в статье про совсем другой фильм, потому что поражающие актерские работы без зазрения совести составили высокопробный «берлинер ансамбль», который поощрили бы и Брехт, и другие из ряда вон режиссеры. Однако актерские работы в «Свободной воле» и «Охраннике» поспособствовали большему потенциалу этих фильмов, не ограниченному только оценкой мастерства их исполнителей. Вероятно, поэтому совершенно всем, казалось бы, очевидный претендент на приз за главную мужскую роль Хулио Чавес — охранник в дебютной картине Родриго Морено — остался ни с чем. Зато минималистский «Охранник» получил из рук Мэттью Барни, классика поставангарда, заседавшего в жюри, приз Альфреда Бауэра

«Охранник» ***(El Custodio)***

Автор сценария и режиссер **Родриго Морено**
Оператор **Барбара Альварес**
Художник **Гонсало Дельгадо Гальяна**
Композитор **Хуан Федерико Хусид**
В ролях: **Хулио Чавес, Осмар Нуньес, Марчело Д'Андреа, Эвира Онетто, Кристина Вилламор и другие**
Rizoma Films
Аргентина — Германия — Франция
2006

«За новаторский подход», обеспеченный — еще один неэффектный парадокс последнего Берлинале — именно актером, Хулио Чавесом.

В «Охраннике» нет никакого новаторства на первый, второй или даже третий взгляд, склонный считывать новизну в причудливой, бьющей в глаз креативности. В прошлом году эту престижную награду получило «Капризное облако» Цай Минляна, выбившего зрителей из мягких кресел, в которых мы чувствуем себя на Берлинале зачастую слишком комфортно. Новейший приз за новаторство, выданный Барни без расшифровки в Берлине, побуждает поставить вопрос о пресловутой оппозиции архаистов — модернистов. Такая



«Охранник»

оппозиция (даже в эпоху победившего в быту и жизни постмодерна, не говоря о сомнительной и сомневающейся в себе реальности) перестала сегодня работать в действительном — обойдусь без кавычек — кино. Этот слишком серьезный вопрос, призывающий найти «пять, шесть» отличий современного кино (и искусства) от архаического, связан не только с модой — с ее текущими (текучими) линиями кройки-шитья картин, инсталляций, видеоарта, etc. Не связан он и с периодически возникающей практикой скромных неореалистических посланий, которые предлагают щадящую органы чувств вегетарианскую диету — персональную защиту от беспощадного визуального обжорства. Или — в лучших случаях — от гурманства.

Название аргентинского фильма с гениальным протагонистом Хулио Чавесом (он же — известный в Латинской Америке драматург, режиссер, сценарист) имеет тонкий обертон. El custodio — не просто «охранник», а «страж» или даже, так сказать, «хранитель ключей». Рубен — так зовут этого стража — следует за министром по пятам, приставлен к нему денно и нощно, сохраняя необходимую непременную дистанцию *тени*, которая знает свое место. Он стоит в холлах перед закрытыми дверями, за которыми министр планирует жизнь аргентинцев, сидит в машине, которая везет министра к любовнице, в «Макдоналдсе» (даже у министров есть детские слабости), наблюдает за ним в поместье, где неподалеку от Рубена министерская семья принимает французских коллег из ЮНЕСКО, отправляется на какой-то там саммит в Мар-дель-Плато и т.д. Второй и освещенный другим светом мир этого охранника с мужественным и одновременно мягким лицом интеллектуала, но, может быть, и военного, по ходу дела ловко и ненавязчиво чистящего свое оружие, — это мир его простецкого, неприбранного дома, его шумных, приставучих родственников: психически неуравновешенной, истеричной сестры, бездарной идиотки племянницы, мечтающей о карьере

певицы, в которой, как убеждена настырная сестра Рубена, должен — через министра — помочь ей охранник. Третье — двойственное — пространство принадлежит личному времени Рубена, когда он рисует, делает наброски. И когда этот художник-охранник, чтобы не чокнуться (не роняя лица ни на легкой-тяжелой работе, ни в любимом-невыносимом домашнем кругу), отправляется к дешевой проститутке. Эта бедолага живет в захламленной квартире со своей бабкой, ковыляющей вслед замызганной внучке с клиентом, чтобы предупредительно прикрыть за ними дверь. Подобные и другие полуконцертные эпизоды достигают кульминации в праздновании дня рождения Рубена, пригласившего родственников в китайский ресторан, где сестра скандалит, пересаживая гостей с места на место, где племянница устраивает анекдотическое выступление-караоке, где праздник превращается, как в чеховских водевилях, в трагифарсовый кошмар, режиссуре которого мог бы позавидовать сам Майк Ли.

Охранник Хулио Чавеса, в прошлой жизни пограничник, пребывает на границе, точнее, на перекрестье самых разных пограничных зон. Собственной — охранника и художника, с неизбежным колебанием своей тени и плоти. Экстерриториальной, когда овеществляет (и даже экранизирует) тень министра, ничтожного, обыкновенного человека, будто лишенного собственной тени. Точнее, функционера, заложившего кому водится душу, но нанимающего охранника, чтобы оплатить свою тень и защиту.

Рубен наблюдает за своим сюзереном сквозь двери и окна, с асимметричных углов зрения, в неожиданных — фрагментарных — ракурсах. До него доносятся обрывки чужих разговоров, мало внятные, ненужные для охранника, но «говорящие» для зрителей. Рубену доступны осколки семейных отношений и внесемейных связей министра, до которых ему нет дела. Зато зрители, увидав сиреневое пятнышко в окне, которое задергивает (занавесками) любовница министра, уловят это эхо в предфинальной сцене, когда секретарша в сиреневой кофточке уложит министра (в легком приступе головокружения) на диван. И сиреневое пятнышко обретет даже имя — Анджела.

В кантиленное дыхание, в абсолютный (на слух) ритм картины инкрустированы такие и другие детали и «додекафонические» номера-эпизоды. Таков прием бесстильной, но рассчитанной и свободолюбивой режиссуры, перепады ее света и тени.

Лишиться тени — и не только по традиции романтического немца Шамиссо, написавшего «Удивительную историю Петера Шлемеля», продавшего свою тень, — значит, перестать быть собственно человеком. (Шлемель, напомню, не мог на улице показаться, ведь «тень уважают больше, чем золото».)

Человек, не отбрасывающий тени, становится тенью бездушной оболочки. В финале охранник — тень министра — решается на бунт и лишает этого министра его тени, убивая ординарного дядьку выстрелом в упор. И отправляется к морю, которое в жизни он видел всего один раз, совсем недавно, прямо в этом фильме, почти пятидесятилетний. И то, когда сопровождал министра на конгресс в Мар-дель-Плато, о чем — что впервые видит море — он сказал на вахте другому охраннику, приставленному к министру финансов.

Уехал ли Рубен после убийства к морю, чтобы покончить с собой (как покончил с собой на прибрежной полоске у моря герой «Свободной воли»), мы не узнаем. Но финальный план безлюдного моря останется в памяти зрителей, отбрасывающих еще тень. Однако.

Герой рассказа Борхеса «Юг» вспоминал, что в одном кафе «обитает огромный кот, который с надменностью божества позволяет людям прикоснуться к себе». Охранник Хулио Чавеса с надменностью художника должен был держать дистанцию, но и позволял прикоснуться к своему тайному дару (унизительный эпизод в поместье, когда министр демонстрирует художества Рубена и просит его сделать набросок портрета своего французского друга). А потом — вдруг — с достоинством отправлялся гулять сам по себе. Не случайно Маргерит Юрсенар, писавшая о «героическом мужском уделе» борхесовских героев, расслышала их «кошачью поступь». Не случайно и режиссер

Морено намекает на романтическую традицию перехода своих персонажей из никто в некто и — с потерей тени — из некто в никто.

Не зря же и герой «Юга», поглаживая черную кошкину шерстку, подумал, «как иллюзорен этот контакт и как, в сущности, они далеки, ибо человек живет во времени, в чередовании событий, а это загадочное существо — в сиюминутности и в вечности момента».

Поэтический эффект картины Морено, скупость его режиссуры, чувство пропорций, пластическая — содержательная — полноценность охранника — Хулио Чавеса, сыгравшего центрального героя-маргинала с «превосходством невозмутимости», пропитаны утратой, «историей бесславья» и романтическим порывом художника-убийцы, прошедшего у молодого режиссера искушение актуальной конфликтностью классического искусства.

«Охранник» и другие показанные не только в Берлине картины интересны неокончательным, еще неотрефлексированным составом новаторского искусства. Или, скажу мягче, интерес этот состоит в том, что же можно было бы называть искусством «современным» (не путать с актуальным, в котором плохого ничего нет).

Создается впечатление, что те фильмы, которые трудно записать в безоглядные — шокирующие своим радикализмом — лидеры кинематографических процессов, обозначили, с одной стороны, личные — на ощупь — ответы на консервативный ветер мировой политики, на ярость социальных взрывов. С другой же стороны, «Охранник», как, впрочем, и «Свободная воля» — каждый фильм на свой этнокультурный лад, — в нерезком и отчетливом свете продемонстрировал напряженную и даже взыскательную неопределенность современного искусства, современного человека и текущего исторического момента. Эта неразрешимая — и социальная, и персональная — конфликтность, ищущая выходов, развязок, действенных маневров, обозначает промежуток, в котором люди живут и снимают кино, как муторное до естественности состояние, в котором одновременно «все сложно и все просто». Но выбраться из такого то более, то менее обжигающего затруднения можно только волевым прерыванием длящейся повседневности. Финальным самоубийством героя «Свободной воли» — поэтому и название картины Гласнера многоголосно, лишено однозначности. Или убийством, которое совершает охранник в картине Морено, выпуская пулю в своего сюзерена, аргентинского министра экономики (в фильме он называется министром планирования).

Эти бескорыстные убийства осуществлены по закону сохранения энергии заблуждения — энергии искусства, в котором поступок главного персонажа, антигероя, наделяется персональной (судьбоносной) и внежанровой ответственностью.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Кино как футбол

Вообще-то было бы справедливо наградить «Золотым медведем» иранский фильм «Офсайд», но ему досталась только половина спецприза жюри. Помимо прочего, плюс такого решения был бы в том, что на крупном фестивале — а это редчайший случай — победила бы комедия. Чудесная социальная комедия о девочках, под страхом жестких наказаний прорывающихся на стадион, где футбольная команда Ирана борется с Бахрейном за поездку на чемпионат мира.

Показу фильма сопутствовал острый политический контекст. Левая газета Der Tages Spiegel напечатала очередную карикатуру — на сей раз иранские футболисты были изображены в виде бомбистов-смертников. На самом деле карикатура задумывалась как раз в пользу Ирана, а ее острие направлено было против немецких консерваторов, призывающих привлечь армию для охраны предстоящего футбольного чемпионата. Но обидчивые иранцы, не разобравшись, набросились на немецкое посольство в Тегеране. Осудил карикатуристов и режиссер «Офсайда» Джафар Панахи, а издатель газеты Кристиана Пейц на его пресс-конференции вынуждена была оправдываться.

В свое время Джафар Панахи заставил десять тысяч зрителей открытого кинотеатра в Локарно смотреть под проливным дождем фильм «Белый шар» (1995), весь сюжет которого состоит в том, что девочка мечтает о золотой рыбке для аквариума и с трудом вымаливает у мамы деньги на покупку. Уже почти достигнув цели, она роняет денежку, которая проваливается сквозь сливную решетку. Прохожие пытаются помочь ей — каждый в меру своей отзывчивости, а также занятости собственными заботами в послед-

«Офсайд» *(Offside)*
Авторы сценария **Джафар Панахи, Шадмер Растин**
Режиссер **Джафар Панахи**
Оператор **Махмуд Калари**
Художник **Ирадж Раминфар**
Композитор **Корош Бозоргпур**
В ролях: **Сима Мобарак-Шахи, Сафар Самандар, Шайестех Ирани и другие**
Jafar Panahi Film Productions
Иран
2006

ний день уходящего года. Больше в картине ничего не происходит. И вот тысячи зрителей, промокнув до нитки, не могут оторваться от этого зрелища, болея за иранскую девочку, словно за всемирно знаменитого спортсмена. Редкий современный режиссер может похвастаться таким искусством на голом месте создавать саспенс.

Столь же невероятное упорство проявляла героиня «Зеркала» (1997) — еще одной картины Панахи. Тоже девочка, чуть постарше этой из «Белого шара». Сначала она решает одна отправиться из школы домой, даже не зная, каким автобусом и куда ехать. А в середине фильма выясняется, что девочка играет эту роль в кино и в один прекрасный момент, не желая больше быть марионеткой в руках режиссера, сбегает со съемочной площадки. Она смешивается с городской толпой, а скрытая камера сопровождает ее в этом путешествии в неведомое.

«Белый шар» был награжден каннской «Золотой камерой». «Зеркало» — локарнским «Золотым леопардом». А вскоре в коллекции режиссера золота еще прибавилось: «Золотого льва» завоевал в Венеции «Круг» (2000) — третья часть «женской» трилогии Панахи.

В прежних фильмах режиссера доминировали две типичные для кинематографа страны метафоры. Два образа — дети (как зеркало мира взрослых) и само кино (как зеркало реальности). При всем драматизме обыденной жизни складывалось впечатление, что иранское общество достаточно гармонично. На экране оно выглядело как общество бедных, но гордых людей, а основной его ценностью был гуманизм, противопоставленный западному моральному распаду и культу насилия. Именно в этом была одна из причин успеха на Западе иранского кино, схожего — во многом — с доперестроечным советским.

В «Круге» от идиллии не осталось и следа. Это почти кафкианский кошмар о женщинах, выпущенных из тюрьмы и по сути обреченных в нее вернуться. Да и жизнь их на свободе немногим отличается от тюремной. На экране перетекают одна в другую истории восьми женщин. Одна — мать-одиночка — вынуждена бросить ребенка, которому не в состоянии обеспечить будущее. Другая скрывает от мужа свое тюремное прошлое и живет в постоянном страхе разоблачения. Третья безуспешно пытается сделать нелегальный аборт. Но даже в самых обыденных ситуациях иранские женщины унижены и не имеют права буквально ни на что — хотя бы купить билет и сесть в автобус без сопровождения мужчины или закурить в общественном месте. Не говоря уж о том, чтобы принять какое-то судьбоносное решение.

Фильм начинается во мраке. Черный экран, а по закадровым голосам ясно, что происходят роды, и все в шоке: родилась девочка — в Иране это нередкий повод для развода. Во мраке картина и завершается — в тюремной камере, где снова встречаются главные героини. У них нет другого пути. Тем не менее женщины, как всегда у Панахи, чрезвычайно пассионарны; страдая и сопротивляясь, они противостоят эгоизму мужского общества.

С некоторого момента стало ясно, что каждый фильм Панахи — это не «еще один прекрасный иранский фильм». После него философские метафоры Аббаса Киаростами (у которого Панахи учился) кажутся отчужденными от реальности и, как можно догадаться, сильно искажающими ее. Если не сказать, лакирующими. То же самое относится к работам другого иранского классика — Мохсена Махмальбафа. Оба всегда подчеркивают, что вопреки распространенному мнению женщины в Иране активны и добиваются многого. В том числе в кинематографе. Что правда, но только отчасти. Эта часть правды представлена в картинах жен и дочерей Махмальбафа. Панахи же показывает изнанку того, что позволено женщинам местной элиты. И миф о тотальном гуманизме иранского общества, талантливо выстроенный кинематографом, рушится. Фильмы Панахи на фоне иранского кино выглядят наиболее реалистичными, радикальными и социально ангажированными.

В «Офсайде» тоже несколько женщин, только очень молодых — по сути, девочек. Каждая из них, одетая как мальчишка, пытается проникнуть сквозь

полицейские кордоны на футбол. Их задерживают, загоняют на задворки стадиона, где образуется целый девичий отстойник. Им объясняют, что прекрасному полу не место там, где кишат разгоряченные и несдержанные на язык мужчины. Одна из пленниц спрашивает: «А почему же, когда мы играли с Японией, японские туристки сидели на нашем стадионе?» Сержант находит ответ: «Ведь они наш язык не понимают».

Множество комических перипетий (чего стоит хотя бы достойная учебника по кинорежиссуре сцена в мужском туалете, куда выводят одну из девушек) оборачивается тем, что охранники, забитые деревенские парни, начинают испытывать уважение к этим бесшабашным тегеранским девчонкам, так далеким от стандарта иранской женщины. Доходит до того, что один из охранников, следя за ходом матча, ведет специально для арестованных «радиорепортаж», чтобы незваные гостьи могли участвовать в происходящем. В финале героини выскакивают из автобуса и сливаются с ликующей толпой, которая празднует победу, дающую путевку на чемпионат мира в Германию.

Фильм снят в режиме реального времени и длится чуть больше полутора часов. Поразительное дело: воспринимая происходящее с точки зрения девушек, находящихся «вне игры», и не видя ни одного фрагмента матча, мы к концу получаем ощущение, как будто самолично там побывали. Картина Панахи выстроена по правилам футбольной драматургии. Параллель между кино и футболом усилена тем, что и кино, и футбол в Иране суть элементы национального престижа. Футбол — это почти фольклорный вид спорта, а кино — самое демократичное и доступное из искусств: даже самые бедные ходят в кинотеатры и на стадионы. Подобно тому как в футбольной команде действуют, следуя общей тактике, одиннадцать игроков, Панахи выводит примерно столько же персонажей на съемочную площадку и заставляет их «играть».

Непосредственным импульсом к этой постановке стало происшествие в семье режиссера: дочь-тинейджер попросила взять ее на футбол. Отец сказал: нельзя. Она настаивала. Панахи попросил жену пойти вместе с ними, думая, что супруга заберет дочку домой, если ту не пустят. Девочку действительно задержали на входе. Она сказала родителям: «Не беспокойтесь, идите, вот увидите: через десять минут мы встретимся». И она появилась на трибуне ровно через десять минут. Потом этот снимок напечатали все иранские газеты: «Джафар Панахи привел на стадион жену и дочь».

Фильмы Панахи часто называют феминистскими. Они прямо или косвенно зовут к разрушению табу, говорят о том, что иранские женщины имеют право быть свободными — курить, без мужчин появляться в общественных местах... Иногда возникает вопрос: где границы этой свободы? А что если завтра женщины потребуют более существенных прав или тех, что идут вразрез с исламской традицией? На этот вопрос фильмы Панахи не отвечают. Режиссер предпочитает не говорить о том, как должно быть, а описывает ситуацию такой, какова она есть. Это не значит, что у него нет своих представлений о будущем, но он их не навязывает. Он дает людям намек и заставляет задуматься. По методу Панахи — хоть и работает он в игровом кино — документалист, а не пропагандист.

ВИКА СМИРНОВА

Дом

1

Несколько лет назад Шанталь Акерман рассказывала о «дневнике», который ведет, глядя из окна своей парижской квартиры. А когда нечаянный отпуск занес ее в Тель-Авив, она сняла вид из другого окна, обнаружив, что между «этой» и «той» стороной нет существенной разницы. Впрочем, ее — поначалу бесспорное — утверждение нуждается в комментарии. Тем более что Акерман не из тех, кто отправляется на Восток, чтобы найти там Европу, и открывает Израиль затем, чтоб узреть в нем чуть искаженное отражение Запада.

Надо сказать, что «Там» — демонстративно политический фильм. Хотя в нем не найдешь ни привычных для Израиля террористов, ни выжженных территорий, ни искалеченных жертв, ни столь модной сегодня «режиссерской позиции» (за тех ли, за этих), делающей погоду на фестивалях.

Парадоксально, но снятый в предельно абстрактной манере — всего несколько планов: дом, море и пляж, — «Там» в то же время предельно конкретен в послании.

Это фильм о границах (географических и иных), фильм, утверждающий *там* в собственном праве. И — что особенно важно — это фильм о войне, что начинается с невинных, в сущности, разговоров «про национальные колориты», про «сохранение незыблемых ценностей», про необходимость находиться «в определенных границах», принадлежать чему-то *конкретному* — дому, отечеству или национальной судьбе.

Итак. «Там» Шанталь Акерман — серия статичных, снятых «со штраубовской очевидностью» (как было написано в газете «Либерасьон») кадров, своего рода путевой репортаж из окна тель-авивской квартиры.

«Там» *(La-bas)*
Автор сценария и режиссер **Шанталь Акерман**
Операторы **Шанталь Акерман, Роберт Фенц**
AMIP, Paradise Films, Le Frensnoy
Франция — Бельгия
2005

В первом эпизоде появляется дом в густом свете израильского полдня, за кадром голос Шанталь Акерман, ведущей монолог. Сквозь полузакрытые жалюзи слышно, как беспрестанно звонит телефон. Она вежливо, но со слегка сдержанным раздражением отвечает на звонки тель-авивских друзей, рассказывает, почему предпочла устроиться там, за границей, и о том, что *здесь*, вероятно, не будет у нее никогда. Наконец мы видим ее запертой между линией горизонта и пляжем, людей и собаку у самой воды и белоснежного цвета лайнер, равнодушно парящий в не признающих ни израильских, ни палестинских границ облаках. Чуть ближе к финалу кадр начинает дрожать, и ненадолго на экране мелькнет *другой самолет*.

Что задевает в этой столь вызывающе будничной сцене? Конечно — не *самолет*. А та привычность, из которой мы смотрим на кадр, что в каком-нибудь CNN-репортаже не показался бы ни возмутительным, ни ужасным. Не тронул бы, потому что сам образ войны (израильской, иракской, какой-либо иной) давно перестал быть *читаемым образом*, стал умозрительным фактом, знаком, скрывающим, вытесняющим любое воображение, тем знаком, что испаряется, прежде чем попадает в поле зрения.

2

По личному признанию автора, фильм родился из случайной поездки, вопреки данному автором самой себе обещанию «не судить Израиль, никогда не снимать об Израиле; о чем угодно, но не об этом». В первом же эпизоде Акерман называет все те преграды, которые ее язык и ее биография положили «израильской теме», рассказывает о тех опасностях, что поджидали ее, еврейку по крови и дочь переживших Холокост иммигрантов. И задается вопросом, как с подобным «наследством» не оказаться пристрастной? Как, проживая в благополучной Европе, схватить тот странный образ не-войны и не-мира? И, наконец, возможно ли, расположившись в тени тель-авивских деревьев, не оказаться в пошлой нейтральности зрелища, и вести речь о *там*?[1]

Последний вопрос наиболее важен для Акерман, чей стиль разлучает с любой политической *непосредственностью*, с одержимостью каким-либо принудительным смыслом, доходчивым мифом или ценностью (вроде ценности иметь свои идеи насчет политики). Для Акерман впасть в соблазн подобного стиля означало бы перестать быть художником, быть режиссером, чьи фильмы политичны не потому, что говорят о политике (третьих стран, феминизма, отчуждения в мегаполисе), а потому, как они *выражают* политику самой «дезертирской» манерой повествования, оставаясь «двусмысленными». Не случайно и нынешний фильм называется «Там», а не, скажем, «Израиль». В этом «бесполом» местоимении-шифтере смысл обретается лишь в пределах контекста.

Впрочем, сегодня на «политическом» небосклоне в моде другие звезды (Уинтерботтом, Мур). И не исключено, что многие сочтут ее стиль «архаичным». Скажут, что быть абстрактной (быть «постмодернисткой») в ближневосточной теме — значит слишком легко отделаться от исторической злободневности. И, возможно, напомнят о том, что господствующие ныне идеологии успешно похитили, конвертировали и запустили на рынок риторику этого еще недавно революционного языка. Однако опасность оказаться нигде (исчезнуть в необязательности, скрыться за стилем) сознавала и сама Акерман. И потому настаивала на актуальности *там*. И на том, что прежде, чем мы признаем *подвижность границ*, мы должны убедиться в реальности мест, что они разделяют. *Увидеть* Израиль и Палестину... Словом, чтобы признать границу, нужно принять La-bas.

---

[1] Шанталь Акерман: «Я никогда не хотела снимать об Израиле. Я боялась оказаться слишком пристрастной, боялась того, что моя субъективность станет препятствием, ведь в этом вопросе нельзя оставаться нейтральным... Снимая фильм, я меньше всего хотела говорить о себе или о еврейской истории. Я понимала: чтобы судить Израиль, нужно для начала поехать в Афганистан или куда-нибудь дальше, скажем, в Нью-Йорк, но только не в Израиль» (из интервью к фестивальному буклету).

3

Язык есть дом бытия.
Мартин Хайдеггер

В первой сцене Акерман рассказывает о двух еврейских писателях, недавно покончивших жизнь самоубийством. Эта ремарка возвращает к тому, что сам фильм — о границах, в том числе языка, а писатель — обретающий суверенность в собственной речи — пленник, заложник дома, в котором живет. Так дом-язык выходит на авансцену рассказа, олицетворяет людей, что беспрестанно звонят Акерман. Дом расскажет о тех, кто живет по *ту сторону* и *полагает границы*. О тех, кто назойливо спрашивает, почему она, еврейка по крови, живет не здесь, удивляются, что наследница жертв Холокоста «прозябает где-то вдали, а не на обетованной земле, как все верные дочери Палестины». Как ни странно, больше всего ее телефонные собеседники напоминают землевладельцев, а невинность их речи — наивность рантье, полагающих ценность в недвижимости и шантажирующих моральными ярлыками родины или расы.

Так постепенно израильский дом в фильме превращается в крепость. Он уже не место обитания, а замок, баррикада или бетонная стена, о которой говорит Акерман в своем предыдущем фильме. В «Той стороне»[2], снятой в 2004 году, она рассказывала о «необоримой пошлости» стен, разделяющих Сан-Диего и Ара Приета, о ежедневных паломничествах, сопровождающихся смертями переселенцев, и техасском шерифе («поборнике Конституции» и «по духу своему либерале»), искренне сетующем о том, что мексиканские трупы «портят пейзаж». Вслед этой «эстетской» ремарке автор добавляет, что в мексиканской стене ее мать узнает стену Освенцима. Может быть, потому что все стены похожи на эту. А может быть, потому что уникальность стены концлагеря делает все прочие стены ирреальными.

Словно покушаясь на эту слиянность политики и языка, Акерман совершает неожиданный жест, выбирая для фильма не родной французский (и не иврит, которым владеет), а чужой ей английский, звучащий со странным, искажающим акцентом.

Радикальность такого «двойного посредничества» (между собою и фильмом, между собою и зрителем) нужна затем, чтобы усомниться в границах, спросить, что означают сегодня границы географические, национальные. Не расшатаны ли они, как границы традиционных жанров? И нельзя ли сказать, что подверженные языковым и культурным скрещениям, глобальным атакам, смене идеологических мод, эти границы включают в свои пределы не меньше, чем исключают? И что сегодня, в эру всепроникающих коммуникаций, миграций и эмиграций, эти границы приобретают новые значения и смыслы? И, наконец, что границы пролегают не только между тобой и другим языком, но что между тобой и собственным языком пролегают настоящие Гималаи... И что, «лишь осознав субъективность твоего языка, ты способен заговорить о *другом*, лишь осознав себя пленником дома, можешь стать от него свободным».

Может быть, потому столь радикально звучит прощальный совет автора фильма тель-авивскому другу. На все его жалобы будет ответ: «Нельзя ли просто уехать?» Ведь обладания (языком ли, землей ли) относительны, расстояния преодолимы, а живя, как она, «на границе», можно быть свободной в пространстве, не цепляясь за дом.

---

[2] «С другой стороны» — заключительный фильм трилогии путевых дневников («Юг», «С Востока»), посвященных тем, кто жил в Восточной Европе, Мексике или Техасе.

Маска-шоу

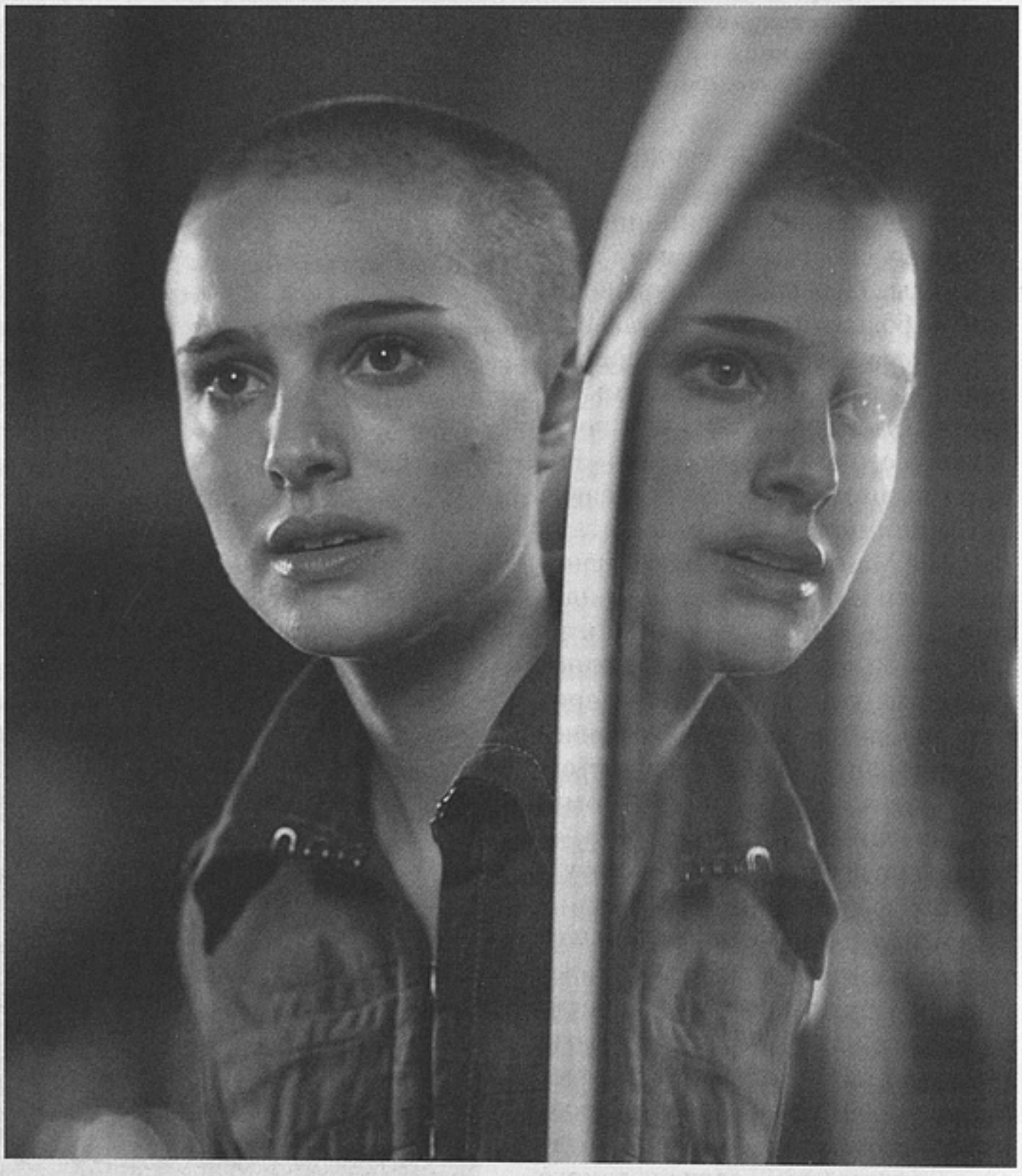
Внутри и позади V. кроется больше, чем подозревает кто-либо из нас.

Томас Пинчон. «V.»

Киносезон 2005 года и только что начавшийся сезон года 2006-го продемонстрировали два принципиально новых способа экранизировать комиксы. Первый, воспроизводящий на большом экране визуальный стиль бумажной графики и превращающий фильм в прямом смысле в набор оживающих картинок, предложил в своем «Городе грехов» Роберт Родригес. Второй способ заявил английский режиссер-дебютант Джеймс Мактиг в снятом по сценарию Энди и Лэрри Вачовски фильме «V — значит вендетта». Мактиг и братья Вачовски подошли к одноименному комиксу (или, как принято говорить на Западе, «графическому роману») с предельной серьезностью, как к значительному, философскому произведению, — и успешно превратили его из разухабистого фантастического боевика с элементами социальной сатиры (комикс создавался в эпоху Маргарет Тэтчер) в провокационный политический триллер. К слову сказать, подобный подход с легкостью позволяет из любого комиксового персонажа, борющегося с каким-нибудь злым диктатором, сделать такого пламенного революционера, что Че Гевара в сравнении с ним покажется жалким либеральным конформистом. Кажется, даже самих создателей комикса потряс тот подрывной пафос, который авторы фильма «V — значит вендетта» сумели извлечь из их творения, — во всяком случае, один из них, Алан Мур, публично отрекся от этой картины и снял свое имя из титров. Что, разумеется, только упрочило ее скандальную репутацию.

«V — значит вендетта» ***(V For Vendetta)***
По мотивам комикса Алана Мура и Дэвида Ллойда
Авторы сценария **Энди и Лэрри Вачовски**
Режиссер **Джеймс Мактиг**
Оператор **Эдриан Биддл**
Художник **Оуэн Патерсон**
Композитор **Дарио Марианелли**
В ролях: **Натали Портман, Хьюго Уивинг, Стивен Ри, Стивен Фрай, Джон Хёрт и другие**
Warner Bros., Silver Pictures, Anarchos Productions Inc., Virtual Studios
Великобритания — Германия
2005

Разумеется, упреки в пропаганде экстремизма наивны. Высокобюджетное зрелище, спродюсированное голливудским моголом Джоэлом Силвером, по определению не может иметь другой сверхзадачи, кроме извлечения прибыли. Что, однако, вовсе не исключает актуальности положенных в его основу идей. Даже наоборот — сегодня не эскапизм, а именно злободневность, узнаваемость проблематики, является одной из главных коммерческих приманок фильма. Ранее этим приемом уже воспользовались Джордж Лукас в «Звездных войнах», Стивен Спилберг в «Особом мнении» и сами братья Вачовски в «Матрице». Но в фильме «V — значит вендетта» на данную концепцию сделана ку-



«V — значит вендетта»

да более основательная ставка — что и неудивительно, поскольку в зрелищном отношении ему явно не стать картиной сезона номер один.

Действие фильма разворачивается в Лондоне 2020 года, которым правит фашизоидный канцлер Адам Сатлер (Джон Хёрт). Атмосфера мрачная, запрещено все, что только возможно: от занятий искусством до однополой любви, от ислама до независимого телевидения. Перед нами тоталитарный управляемый мир, не знающий о правах человека, какой, казалось бы, неоднократно рисовался в фантастических фильмах. Но если авторы «Бегства Логана», «Бразилии» или «Особого мнения», изображая грядущие антиутопии, давали волю своей фантазии, то режиссер Мактиг подчеркнуто демонстративно не выдумывает никакого фантастического дизайна. Костюмы, которые носят герои, глупые телешоу, которые они смотрят, машины, на которых ездят, оружие, которым пользуются, — все это из

сегодняшнего дня. «Будущее» в этом фильме как две капли воды похоже на наше настоящее.

Единственное, что (кто) выглядит здесь фантастическим, — главный герой, мститель-одиночка, именующий себя V (Хьюго Уивинг), эта латинская буква символизирует одновременно слово vendetta и цифру «5», и поставивший своей целью уничтожить полицейский режим Сатлера. В мефистофелевской маске Гая Фокса (как выглядит герой на самом деле, мы так и не узнаем, а сам он станет утверждать, что лица у него нет), одетый по последней моде начала семнадцатого столетия, с преувеличенно галантными манерами и абсурдно звучащими оборотами речи времен королевы Елизаветы, V кажется действительно пришельцем из иного мира. Из того мира, обитатели которого были способны постоять за свое достоинство, не прощали лицемерие и предательство, умели ценить искусство, а вопросы чести решали не в суде, а в открытом поединке[1].

Чтобы понять происхождение этого образа, необходим краткий исторический экскурс. В 1603 году на английский престол вступил король Яков I, сын казненной Елизаветой Марии Стюарт. Еще до коронации он дал слово представителям британской католической общины, возлагавшим на него большие надежды, что прекратит гонения на католиков и уравняет их в правах с протестантами. Однако вскоре после восшествия на престол по политическим соображениям нарушил свое обещание. И тогда члены ряда знатных католических семейств организовали заговор с целью убить короля.

Осуществить покушение было поручено Гаю Фоксу — профессиональному солдату-наемнику, немало сражавшемуся в Европе за торжество католической веры. Он и разработал детальный план подрыва английского парламента, где 5 ноября 1605 года должен был выступать Яков I.

Покушение сорвалось из-за чрезмерного благородства заговорщиков. Несмотря на категорический запрет руководившего операцией Гая Фокса, некоторые из них сочли своим долгом предупредить друзей и родственников, заседавших в парламенте, — и, разумеется, в числе тех оказались королевские шпионы. Участники заговора были схвачены и казнены.

Все эти события могли бы стать лишь очередной страницей в богатой кровопролитиями английской истории и сгодиться разве что для сюжета авантюрного романа в духе Рафаэля Саббатини. Но вышло иначе. Заговор против Якова I по прошествии времени стал для англичан символом того, что никому, даже самому королю, не позволено безнаказанно нарушать свое слово и обманывать подданных. Интересно, что король Яков, то ли напуганный покушением, то ли, действительно, исходя из убеждений, до конца дней своих пытался наладить отношения с католиками. Отсюда популярность маски Гая Фокса в Англии и ежегодно проводящиеся празднования даты 5 ноября. А стихотворение Remember, Remember the 5-th of November / The Gunpowder Treason and Plot, ставшее лейтмотивом фильма, изменило свой первоначальный смысл и звучит теперь как серьезное предостережение власть имущим, напоминая, что не следует испытывать терпение общества безответственной и лживой политикой.

В таком контексте действия V выглядят не столько провокационным оправданием терроризма (собственно, террористом его называют только представители государственных спецслужб и контролируемого ими телевидения), сколько фанатичным служением идее свободы, гарантия которой во все времена заключалась в готовности обычных граждан отстаивать ее с оружием в руках. Для фашистского режима такое мышление — безусловный терроризм. В нормальном же социуме оно — основа пресловутого «общественного договора», залог того, что этот договор не будет нарушен теми, кому делегирована власть.

Как раз сегодня во многих странах — от Америки, где общественный договор выкристаллизовывался двумя с лишним столетиями, до России, где

[1] Любопытно, что в елизаветинскую эпоху в Англии пользовались большой популярностью так называемые «масочные» представления.

он только начал складываться в 90-е годы, — возникли условия, позволяющие говорить о нарушении этого договора правящими кругами. Демагогические заявления властей о том, что это делается во имя борьбы с «мировым терроризмом», слишком смахивают на параноидальную теорию заговора, чтобы быть убедительными, а потому лишь способствуют радикализации недовольных. Дискуссия на тему, сформулированную несколько лет назад Стивеном Спилбергом, — «сколько свободы мы должны отдать, и где находится граница, которую нельзя пересечь?» — уже почти не слышна за громыханием государственной пропаганды. Когда она совсем затихнет, наступит время Гая Фокса — того, кто готов взорвать парламент с несколькими сотнями депутатов (а по сути, всю демократическую систему Англии), чтобы убить только одного человека: ненавистного короля. Наступит время V.

Свою нехитрую политико-эстетическую программу V наглядно излагает молоденькой служащей с телевидения Иви (Натали Портман), которую он в первой же сцене фильма спасает от насильников-полицейских. В ночь встречи, которая — само собой — приходится на 5 ноября, герой ведет девушку на крышу, чтобы показать самое мощное шоу в истории Лондона — взрыв здания суда Олд Бейли. Под увертюру Чайковского «1812» здание разлетается вдребезги, образуя пугающий своей красотой фейерверк, образец пиротехнического искусства. Чересчур живописный взрыв заставляет вспомнить слова Карла-Хайнца Штокгаузена о последнем произведении искусства, произнесенные им по случаю крушения нью-йоркских башен-близнецов и ставшие причиной его публичной обструкции.

V — радикальный экстремист в духе большевиков, носитель исключительно разрушительной, а не созидательной энергии и идеи. Он мечтает о хаосе, который вроде бы должен стать почвой для возникновения чего-то нового. Чего именно, какой системы социальных отношений — ответами на эти вопросы герой если и обладает, то не спешит поделиться ими с публикой. V также знает, что он — монстр, как в переносном, так и в прямом смысле: мутант, ставший таковым из-за секретных правительственных экспериментов. Его единственное оправдание в том, что породившее его государство еще более монструозно. Одни чудовища рождают других, чтобы потом с ними бороться.

Но с первого же эпизода, где V начинает проповедовать свои взгляды, в фильме возникают даже не неувязки, а значительные противоречия. Поскольку именно в том фрагменте «1812», под который V вершит свою маленькую революцию, звучит «Боже, царя храни» — официальный гимн Российской империи, олицетворение всего самого косного и реакционного, что в ней было. Можно увидеть здесь особенно тонкую иронию: дескать, герой мечтает о возвращении монархии, утраченной в эпоху правления канцлера Сатлера, но скрывается под маской цареубийцы Гая Фокса. А можно — элементарное невежество авторов фильма, плохо знающих, какие исторические ассоциации вызывает данная музыкальная тема.

Еще более серьезный вопрос напрашивается после финального взрыва здания парламента — кульминационной сцены, обещанной всем (и зрителям, и персонажам) еще в самом начале фильма и тоже снятой как часть огромной огненной симфонии с уже известной темой из «1812». Если V считает, что убийство канцлера-тирана есть верный шаг к освобождению народа (а это мы также видим в фильме), тогда чему служит уничтожение главного символа демократической власти?

Нужно сказать, что эта неспособность свести концы с концами — особенность не только фильма «V — значит вендетта», но и изрядной части современного левого дискурса, в котором антиглобализм прекрасно уживается с антисемитизмом, а социалистические идеалы — с национализмом самого вульгарного пошиба. Так, американская Всемирная рабочая партия считает палестинские и иракские террористические организации «столпами антиимпериалистической борьбы», британские неонацисты включают в список для обязательного чтения труды Ноама Хомски, а веб-сайт «Антиглобализм в действии» содержится организацией «Национальный альянс» — крупней-

шей в США группировкой откровенно фашистского толка. «Весь мир насилья мы разрушим, Боже царя храни» — эта мешанина служит прекрасной иллюстрацией воззрений сегодняшних левых радикалов, ставших почти неотличимыми от своих крайне правых оппонентов[2]. (Другой вопрос, что патриотическая пропаганда, испускаемая государственной машиной и обслуживающими ее политтехнологами, отличается не меньшим синкретизмом.)

Впрочем, не исключено, что ставить зрителя в тупик — это часть художественной стратегии фильма. И таинственный V является такой же мистификацией, как V. из знаменитого романа Томаса Пинчона. Параллели очевидны, и если романная фигура V. (именно фигура, так как никто не сумел определить ее пол, род и вид) символизировала некий грандиозный мировой заговор, подготовку Армагеддона, то кинематографический V (пол, род и вид которого также не совсем ясны) отвечает за энтропию общественной системы, которая ведет ее к хаосу. Причем — и это одна из лучших сценарных находок братьев Вачовски — ему по сути не приходится делать ничего экстраординарного. Взрыв (неправого) суда, дерзкое выступление по телевидению с призывом «показать властям 5 ноября» да рассылка по городам и весям масок Гая Фокса — вот и все подвиги, которые он совершает в качестве борца с режимом. В дальнейшем он занимается только личной местью превратившим его в монстра злодеям и предоставляет системе, напуганной одним фактом его существования, самой сделать все, чтобы довести собственных граждан до крайней стадии озлобления. Вскоре граждане начинают рисовать букву «V» на стенах домов, избивают полицейских, а в ночь на 5 ноября все как один надевают маски Гая Фокса и идут к парламенту, сметая на пути военные кордоны.

Всесильный режим оказывается колоссом на глиняных ногах — достаточно одного движения руки, чтобы он рухнул. И даже это движение осуществляет не V, а большеглазая страдалица Иви, отправляющая в финале поезд с взрывчаткой под здание парламента. Интересно, что в первой половине фильма ее присутствие кажется необходимым лишь для того, чтобы дать возможность герою («террористу»!) изложить свою позицию. Он говорит, она слушает. Но во второй части картины Иви превращается из неофита, который должен постигнуть тяжесть бремени революционной борьбы на собственной шкуре, в ходячее оправдание действий V. Не согласись она с ним в финале, и герой стал бы не героем, а негодяем.

Самый провокационный момент фильма — сцена в тюрьме, где V мучает свою принцессу. Важно то, что Иви уверена: она — жертва системы, которая хочет узнать от нее всю информацию об известном ей террористе. И только в финале, пройдя все круги ада, она узнает правду. Чтобы понять бесчеловечность системы, некогда убившей ее родителей, Иви нужно стать жертвой ее главного противника. Очередной парадокс или еще одна нестыковка?[3]

Впрочем, как бы то ни было, картина, подобная «V — значит вендетта», вряд ли могла бы появиться в государстве, чье устройство хотя бы отчасти схоже с обрисованным в ней режимом. К примеру, в современной России киношники побоятся даже вообразить картинку, в которой взрывался бы Кремль (максимум, на что хватит их смелости, — это «уронить» Останкинскую телевышку, как в «Дневном Дозоре»)[4]. «V — значит вендетта» — образчик кинематографа из страны, еще не растерявшей идейную свободу и беспокоящейся о том, как ее сохранить.

---

[2] Подробнее на эту тему см.: Страусс Марк. Антиглобализм и антисемитизм; Хамфрис Джошуа. Мучения американских левых. — «Неприкосновенный запас», 2005, № 1 (39).

[3] К числу очевидных ошибок режиссера и сценаристов нужно отнести как минимум один из тюремных эпизодов. Предполагается, что Иви не видит лица своего мучителя, поскольку все допросы проходят в темной комнате. Но голову ей бреют при ярком свете, так что она прямо-таки обязана разглядеть внешность того, кто это делает.

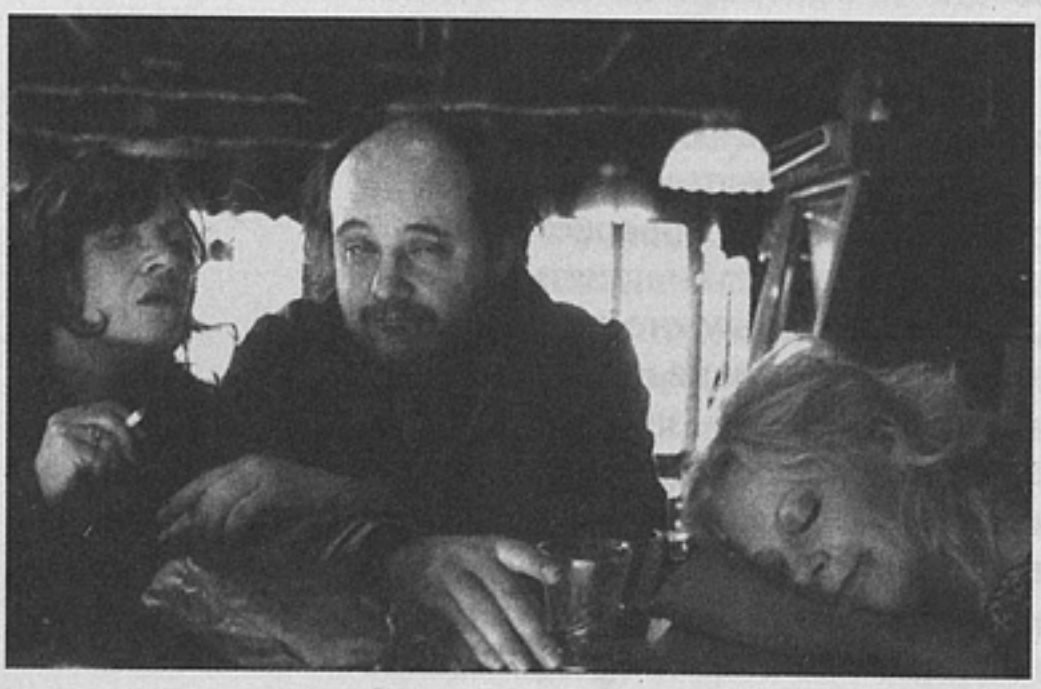
[4] Сцена, где горит Кремль, имеется в «Окраине» Петра Луцика, однако эта картина снималась в другую политическую эпоху.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Сон гнома

Вероятно, английское словечко slumming можно перевести как «валандаться-черт-знает-где». Чем, собственно, и занимаются два персонажа фильма Михаэля Главоггера под названием «Slumming», которое в более каноническом варианте звучит «По трущобам». Алекс — клерк на высокой, но (удивительным образом) необременительной должности, юноша несколько скованный, завистливый и очарованный своим старшим другом Себастьяном. Себастьян — фигура, преисполненная возрожденческого оптимизма: так уж повезло с натурой, природной улыбчивостью, умением расположить к себе собеседника и случайно полученным наследством. Себастьян — заводила в веселых проделках, которыми он и Алекс украшают свое бытие: они разыгрывают мирных обывателей. В духе мальчиков Каев, которым уже попали в глаза ледяные песчинки.

Например, выходя из бара поздним вечером, друзья закроют его снаружи на ключ, а ключ выкинут в речку. А есть у них и целый проект: знакомясь с девушками в Интернете, они назначают им свидания в кафе. И, выслушивая признания о бестолковой жизни, фотокамерой, встроенной в мобильный телефон, делают (под столом) фотосессию о нижнем белье собеседниц. Шутки невинные и гадкие в равной степени. Значительно веселее становится, когда приятным зимним вечером им попадается на глаза бомжеватого вида господин не первой молодости, храпящий на лавочке в обнимку с бутылкой виски, в которой осталось лишь несколько капель расслабляющей влаги. Конечно, соблазнительно поучаствовать в сновидениях такого принца грез — например, выступить туроператором его сонных маршрутов и перенести с лавочки около вокзала в Вене на скамейку



«По трущобам» ***(Slumming)***
Автор сценария и режиссер **Михаэль Главоггер**
Оператор **Мартин Гшлахт**
Художник **Гилберт Петутшниг**
Композиторы: **Петер фон Зибенталь, Даниель Жакоб, Тиль Уайлер, Уолтер У. Сикан**
В ролях: **Паулюс Манкер, Аугуст Диль, Михаэль Островски, Пиа Хирцеггер и другие**
Coop 99, Lotus Film
Австрия — Швейцария
2006

в приграничном чешском городке. И не «в лом» ради такого проникновения в «чужое виртуальное» проехать пару сотен километров — что озорники и делают — с похрапывающим путешественником в багажнике. Чтобы придать приколу «экзистенциальный» размах, Себастьян предлагает также забрать у забулдыги паспорт, а возвращаясь на родину, к тому же использовать этот паспорт по назначению — идентифицируя личность своего приятеля Алекса. Тот только рот открыл от удивления, а пограничник уже сверил фото с оригиналом — и пропустил. Шутка удалась. Зря социум пыхтит о том, что все под контролем, — прорех, как в дуршлаге.

Стиль холодноватого комизма, непредумышленного, спонтанного, которого автор фильма даже отчасти чурается (что выглядит особенно «мило»), соответствует органичной и артистичной меланхолии главного героя — Себастьяна. Далее по ходу развития сюжета стиль повествования будет напоминать романтическую сказку, на которую уповает второй главный герой — тот самый Кальман, который пытается выжить (без паспорта) в не родной ему Чехии. А еще манера рассказа будет ориентироваться на серьезную и граждански ответственную учительницу по имени Пиа, в которую влюбится Себастьян и получит бескомпромиссный отворот-поворот в связи с его инфантильностью. Создается впечатление, что режиссера — в основном практикующего как документалист — чарует идея подчинять реальное пространство прихотям выдуманного им героя. Так сказать, превращать действительность в шлейф, сделанный из того, какими персонажи сами себя воображают.

Эту задачу Главоггер решает с неброским, но тщательно выверенным технологизмом. И именно в этом заключен экзистенциальный смысл рассказываемой истории: мир вокруг нас зависит от наших решений. И в мелочах, и не в мелочах.

Однако вернемся к событиям фильма. Кальман, никак не похожий на хрупкую девочку Элли, которая летала со своим домиком, а наоборот, похмельный и обрюзгший, переносится в чужие края и просыпается на привокзальной площади в неведомом городке, язык жителей которого он не понимает. Заметим, Кальман эпизодически появлялся в фильме и раньше. На титрах он разворачивал скандальный речитатив в вагоне метро, в целом посвященный тому, что жизнь людей «кидает»[1]. Далее выдавливал из себя целый литр раба — подрался с продавцом кукол, составлявшего своим товарам конкуренцию его, Кальмана, стихам. Тот пытался впарить свои строчки посетителям кафе. Но праздно выпивающие обыватели покупали свистящие игрушки с большей охотой, чем сомнительные вирши. Да, Кальман поэт. Мир перекочевал в сферу его воображения и подвластен его рифмам, а также ритмам. Стихи-куклы-драка-виски — скучно, неоригинально, плоско. А вот перелет во сне через границу любопытнее. Значит, где-то таится вдохновение. Или хотя бы отдохновение, которого и заслуживает Кальман на неведомой чужбине. Где воздух разрежен, как бывает высоко в горах, но там какие-то проблемы с кислородом, а здесь, на таинственной чужбине, нет наконец вообще никаких обязательств. Нет уже и паспорта у Кальмана, последней его привязки к бытию. Ничто теперь не мешает ему воспарить. К чему он и готовится. Он явно чувствует, что где-то неподалеку (от чужой дачи, куда он определил себя на постой и обрел колонну непочатых бутылок крепкого алкоголя), где-то неподалеку от деревянного домика, от заснеженного леса и замерзшей реки есть царство гармонии смыслов. А гармония эта беспокоит Кальмана в силу его поэтического призвания. Он несется навстречу фантомной ясности по льду — и проваливается в прорубь. Там, в ледяной воде, смыслы могли бы кристаллизоваться, а фильм кончиться. Но поэта выталкивает на поверхность группа игрушечных гномов (садовых гномов в красных шапках — вероятно, родственников тех игрушек, на которые Кальман нападал в начале фильма, а они оказались вовсе не злопамятны).

---

[1] Любопытно, что иные представители молодого поколения употребляют эту формулировку «о том, что жизнь людей кидает», пересказывая содержание пьесы «Вишневый сад».

«По трущобам»

Итак, садовые гномы спасают несчастного поэта от гибели. Гномы начеку, когда поэты — на краю. Что может быть позитивнее этого «послания»? Если честно, то только если бы поэты были начеку, когда гномы — на краю. Однако у поэтов-эгоцентриков (за редким исключением) нечасто есть время на гномов... Но Кальман оказывается человеком чести: в финале он работает дворником в оранжевой курточке, то есть, как настоящий гном, включается в созидательную работу.

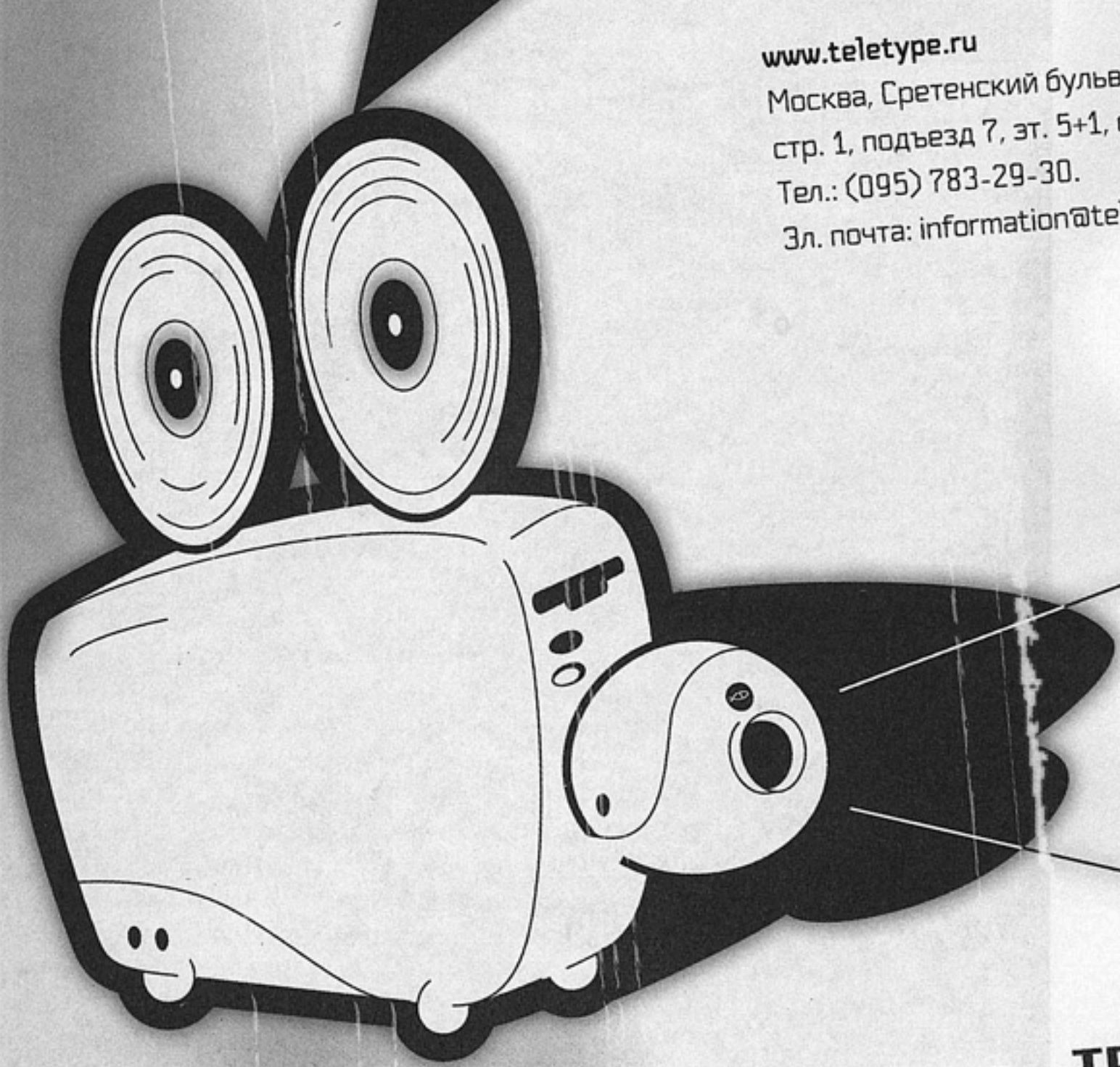
Фильм представляет собой хрупкую конструкцию, в которой все персонажи сказочные, а пространство снято в стиле документального эссе. Настолько документального, что чувствуется и влажность привокзального воздуха, и то, что у героя промокли ноги. Все персонажи остаются немножко «вещицами в себе», будто не поддаваясь камере документалиста (который навязывает им свои авторские желания, лишь отчасти оставляя некий зазор, некую свободу). А иной раз кажется, что все это — сон, который снится документалисту, уставшему провоцировать реальных людей на то, чтобы становиться необходимыми ему героями. (Во сне они легко поддаются.) И что тогда говорить, например, о наивности всей затеи? О чем иной зритель фильма мог бы говорить, а заодно витийствовать о сентиментальщине и проводить параллели с более жестким Ханеке, который не дает спуску инфернальным порождениям социума[2]. Вот только возникает вопрос: а что, если все, что мы видим в фильме, снится как раз гному?

[2] Имеется в виду фильм «Забавные игры» о двух убийцах-«философах».

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

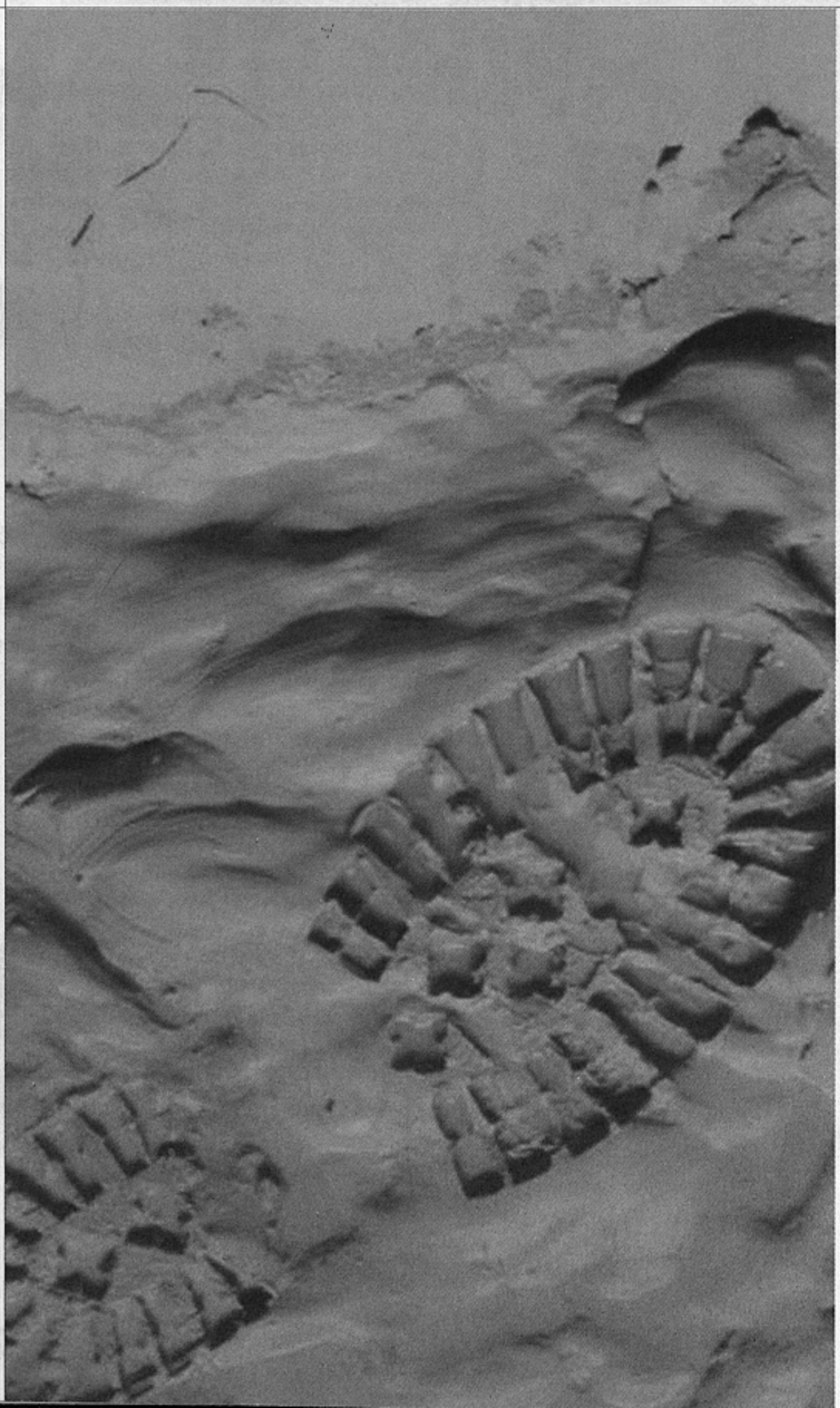
TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

КОММЕНТАРИИ



ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

Фантом и прагматика

Мы много лет спорим с моим другом Александром Мелиховым. Мелихов — математик и писатель. Как математик он признает только строго доказанные истины. Как писатель он знает, что этими истинами нельзя жить; вдохновляет жить только то, что трогает сердце, а совсем не то, что доказано и признано наукой. И оглядываясь кругом, Мелихов еще и еще раз убеждается, что нас вдохновляют «фантомы». На сегодня это почти верно: живем в мире фантомов, созданных телевидением. Все массовые идеологии хочется назвать «вдохновляющим враньем» (как выразился герой одного из романов Мелихова). И остается только выбор между сравнительно безобидными фантомами и фантомами скверными, ведущими к массовым убийствам.

В рамках психологии масс это не только почти верно, это совсем верно; но личность прорывается сквозь статистику, и истинность шире математики, шире науки. Точность возможна только в логически корректных операциях с *банальными* предметами мысли. Если же мыслить о Гамлете, в душе которого было окошко в бесконечность, то за четыреста лет не удалось определить, в чем его обаяние, и споры будут длиться век за веком. За три тысячи лет не удалось *доказать*, что Гомер — хороший поэт. И было уже сказано, что Венера Милосская несомненнее принципов 1789 года.

Мелихов прав в своих отрицаниях. Достоверность факта не делает его ценностью. То, что «сухие ноги лучше мокрых» (это опять фраза из романа Мелихова) — верно, но очень скучно, а со скуки и удавиться можно. Все, чем живет сердце, спорно для ума. А то, что убеждает ум, иногда наталкивается на вето сердца.

Я согласен с Василием Гроссманом, что величайшие злодеяния совершались во имя добра. Я согласен с Мелиховым, что скучный прагматизм не вдохновляет на Освенцим, на Колыму. И все-таки он скучен. Выход из царства полуистин — в глубь сердца, там, где наше маленькое сердце сливается с сердцем Вселенной (прошу простить за метафору, не имеющую смысла для ума), там, в глубине, раскрывается высшее, которому радостно служить — как мать ребенку, художник искусству и т.п.

В разуме Бог умирает. «Если верить — значит говорить о Боге в третьем лице, то я не верю в Бога», — говорил Мартин Бубер. Но он верил своему сердцу, рвавшемуся к Богу. Мелихов сердцу не доверяет, он указывает на тысячи случаев, когда сердце ошибается, обманывает. Я эти случаи тоже знаю, я на-

зываю их «наплывами». Наплывы захватывают, но не достигают той глубины, где время тонет в вечности. Наплывы отличаются от моды (на узкие каблуки, на голые пупки и т.п.), наплывы поэтичны, они оставляют след в сердце и в искусстве, но из царства времени они не вырываются — время их создает и время их поглощает. Наплыв влюбленности слеп, он не познает Другого, а воображает его (под влиянием гормонов, лозунгов и т.п.), и в какой-то миг человек вдруг сознает, что король гол. Наплывы бывают массовыми, как мода. В 1941 году все новобранцы влюблялись в первую попавшуюся девушку. Я это испытал и помню, как тень смерти придавала иллюзии видимость вечной глубины. В наши дни миллионы людей стали надевать крестики и хвататься за эти крестики в бездне духовной пустоты. Какое-то меньшинство доходит до зрячей любви, до вглядывания в душу любимого, до возникновения чего-то вроде молекулы, где оба атома рождаются заново и создают неразрывное целое. И тогда случается чудо — выход из царства суеты, из царства греха, восстановление контакта с собственной глубиной, где грех сгорает, где суеты больше нет. Для них просто нет места в полноте чувства. Дело не в том, кого человек любит, Машу или деву Марию, а как он любит. Статистика эти редкие случаи пропускает, но Антоний Сурожский прав: «Каждый грех есть прежде всего потеря контакта с собственной глубиною». И этот контакт может быть восстановлен, пусть пунктиром, пусть редким пунктиром, а не сплошной линией...

Чувство целостности бытия у ребенка быстро теряется, и восстановить его трудно, но я прошел этот путь — к пунктиру сердечного знания — и убежден, что это возможно для всех, не раз достигалось в прошлом и много раз высказывалось в стихах и в прозе. Фантом и прагматика остаются на поверхности, где все разорвано и то, что достоверно, не вдохновляет, а то, что вдохновляет, — ложь. Но на глубине разорванности нет. На глубине — выход из царства лжи и мнимой свободы выбора одной лжи вместо другой. Мы не сознаем этого, потому что суета постоянно вытягивает нас на поверхность, вырывает из глубины.

Телевизор приучил нас обращать главное внимание на то, что фотогенично, что поражает. Взрыв бомбы фотогеничнее, чем игла наркомана. Но главная наша беда — не угроза извне, а внутренняя пустота, потеря чувства высшего, господство ложной идеи, что все, вдохновлявшее в прошлом — ложь и мудрость, — заключается в том, чтобы жить в свое удовольствие. Ну а что за удовольствие возиться с пеленками? Обзор писем женщин вышел в одной из норвежских газет под заголовком: «Дети крадут счастье».

Опасность и страх — разные вещи. Я уже писал и говорил с телеэкрана, что страх, возникший из-за актов террора, намного больше реальной опасности. На войне мы жили, окруженные взрывами, и обращали на них внимание только тогда, когда они требовали немедленного действия, а если не требовали, то относились к размытой угрозе совершенно беспечно. Это Мелихов у меня подхватил и по-своему пересказал, прибавив к беспечности еще одно слово: бесшабашность. Бесшабашность, конечно, случалась, но я ее никогда не хвалил. Когда опасность сгущается, ее нельзя игнорировать. Нужен полет над страхом при совершенной ясности мысли, трезво (подчеркиваю: трезво) оценивающей обстановку и принимающей трезвые, хотя иногда рискованные, решения. И сейчас нужно совершенно ясное познание опасности, которая грозит всей нашей цивилизации, совершенно не трогая отдельных людей и не вызывая чувства тревоги. По крайней мере, в нашей стране, погруженной в свои местные заморочки, она никого не тревожит.

Первым сигналом о новом вызове истории, дошедшим до меня, была книга Патрика Бьюкенена «Смерть Запада», медленная смерть от перевеса смертности над рождаемостью. Книга вышла в 2002 году, я ее прочел в 2004-м. Анализ причин у Бьюкенена слаб и меры, которые он предлагает, наивны. Это уменьшило впечатление, но вскоре мне дали прочесть статью Сэмюэла Хантингтона «Уникальность, не универсальность». Это крутой поворот от

глобализации к замкнутости культурных кругов. Бывший проповедник борьбы цивилизаций перестал верить в победу Америки и думает только о том, как выжить, как сохранить ценности Запада. У Хантингтона остались в уме пережитки «холодной войны», на которых я не буду останавливаться, но его тревоге я поверил.

Ученые ждали рокового кризиса от исчерпанности природных ресурсов, от разрушения естественной среды. А сегодня ресурсов еще хватает, и естественная среда не до конца испорчена, но первыми стали исчезать люди, по крайней мере, в постхристианском мире. Лидирует почему-то Испания (1,1 ребенка на супружескую пару), цифра порядка 1,3 и в богатой Америке, и в бедной России. Смертельной оказалась мудрость прагматиков: не думать ни о каком светлом будущем, не рваться к звездам, а просто жить в свое удовольствие. Ну вот и пожили. Как теперь остановить инерцию наслаждений? Мелихов назвал современный секс мастурбацией вдвоем и всю нашу цивилизацию мастурбационной. Героин, гомосексуальная любовь не дают потомства. Зря шахиды себя взрывают. Содом истребляет себя сам, без небесного огня.

В тупике, в пространстве без дорог иногда приходит второе дыхание. Тупик на плоскости истории — знак поворота вглубь. Все прежние знаки мы пропускали без внимания. Убедит ли нас демография? Убедит ли нас опасность не нам лично, а нашим ценностям, которые исчезнут вместе с нашими неродившимися внуками? Сумеем ли мы откликнуться на вызов судьбы? Возникает ли в гниющем обществе творческое меньшинство, способное рождать новые, живые слова, способное увлечь с плоскости, ставшей наклонной, увлечь в глубину, к вечно живым истокам духа? Тогда у нас появится другое искусство, другая семья и другие матери. Пока их нет. Есть одиночки. Есть небольшие кучки творческого меньшинства, но в масштабах страны его нет. И у власти нет понимания, как ему помочь и нужно ли оно вообще.

ЧТО ИМЕЕМ

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ

Нелюди

Нет, нет, мы совсем не о тех, о ком вы подумали. Не о хладнокровных убийцах, киллерах и террористах. Они даже вполне и люди. Какой человек немного не киллер и не террорист? Такие весьма редки.

Нет, мы о других и о другом.

Кто не знает прекрасные детские стишки Даниила Хармса? Они как бы, если можно так выразиться, наиболее «аутентичные» детские стихи из всех существующих. Чудо что такое! Согласны? Как уж тут не согласиться.

Но именно на его примере с наибольшей откровенностью подвергаются сомнению все эти расхожие представления о милом авторе, о его любви к своим адресатам-читателям и героям.

Не мне напоминать вам известную запись Хармса: «Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!»

И помимо этого хоть и не лишенного черного юмора, но достаточно прямого высказывания, отношение поэта к детишкам легко прочитывается и просчитывается по его многочисленным дневниковым поминаниям и свидетельствам современников. Да он и не одинок в подобных своих симпатиях. Припоминается рассказ одного моего приятеля, уже доросшего до седин, которому довелось когда-то однажды в далеком прошлом случиться артековцем. Повествование не без юмора. Того же, черного. К пионерам, собравшимся на главной поляне у костра, приехали детские писатели — любимцы детворы, лауреаты разных премий и депутаты разных Верховных советов и съездов партии. Но именно в тот момент, когда гости признались, как они любят своих маленьких читателей и читательниц, как стремятся к ним всей душой, нашему герою безотлагательно понадобилось по малой нужде. Он и отбежал в сторонку. В кусты. Дело понятное и простительное, особенно в случае с малолетним любителем литературы. Когда же наш герой был готов возвратиться в строй тех самых юных читателей, на проходившей неподалеку от него дорожке появились первые отработавшие свое литераторы. По воспоминанию приятеля, насколько он мог различить из своего растительного укрытия, это были Кассиль и Барто. Но ведь темнота. Неловкость ситуации. Опять-таки память за давностью лет могла подвести. Хотя нет, нет, все детское врезается с невероятной силой и отчетливостью. И навсегда. Так вот, буквально замерший от смущения юный пионер слышит разговор маститых писателей. Кассиль и говорит своей спутнице:

«Если бы ты знала, как я ненавижу этих детишек. Душил бы собственными руками». И смешок. Молчание спутницы служило знаком полнейшего согласия.

Ох, подивиться да посмеяться этому казусу, когда б писатели и художники вообще не были в некотором смысле, как это поделикатнее выразиться, нелюдями. Понятно, что подобное определение наделено такими негативными ассоциациями, что его в приличном обществе про приличных людей и произнести-то неловко. Но мы здесь в более узком смысле. В том смысле, что не о зверях речь, а именно что о людях. В смысле не о «не-людях», а о «нелюдях». Такая вот попытка определить их одним словом и в прямом соотношении все-таки с человеческим образом, состоянием и сутью.

Так вот, они, художники, не любят, увы, ни своих читателей, ни почитателей. Ни героев, чтоб через это обожание проникать в их необыкновенный внутренний мир и обливаться слезами над их судьбами. Они над собой плачут. Они просто угадывают некие типы говорения (или репрезентации, в случае с художниками) и являют их обществу. Ну, естественно, не без некоторой маскировки: Таня Ларина любит Женю Онегина. И не то что они сознательно маскируются, скрываются. Нет. Просто ведь жизнь и сама им является в тех самых окружающих их фантомах под различными именами и в различных обличьях. На самом же деле они о сокрытом и магическом (или о чем-то там ином — кто знает?), что в принципе невозможно и произнести. Что не до конца артикулируемо и осознаваемо даже самими творцами. Но угадывается. Угадывается. Способными к угадыванию и схватыванию — угадывается и схватывается даже в значительной своей степени.

И самые как бы человечные среди творцов — те же Толстые и Достоевские — суть подобные же (боюсь быть неправильно понятым их многочисленными почитателями), посему назову их... Даже и не знаю, чем их таким обозначить, кроме как уже названным именем. Вот и скрепя сердце, весь сжавшись и зажмурившись в предощущении ударов, называю, прости Господи!

Так ведь на то и существует подобная порода людей. И ведь не истребляется на корню, что могло бы быть произведено весьма и весьма несложно. Это не потребует никаких особенных приспособлений (вполне сойдут времен инквизиции), да и таких обширных мероприятий, как Холокост или концлагеря. Но нет, спокон веков терпят, уважают и даже поклоняются. Так ведь, к примеру (опять-таки извиняюсь за сравнение и даже прямое уподобление), трудно и попросту смешно требовать и ожидать от, скажем, сторожевой или охотничьей собаки нрава и поведения собачки декоративной. Ну, это понятно. Об этом и не следует больше распространяться.

Именно что никто не маскируется. Ну, если и делает это, то по некоему представлению о слабости человеческой натуры, неспособной перенести явленного ей во всем великолепии образа артиста в чистоте. Но обычно-то художнику представляется, что все есть так, как ему и представляется. Естественно, что в рамках его представления он и является наилучшим типом требуемого человеческого поведения. Как правило, подобное интерпретируется нормальными людьми как эгоизм и эгоцентризм творческой натуры. И это еще мило и трогательно, так как все-таки находится в горизонте чисто человеческих проявлений. Многие из названных выживают, процветают и даже иногда получают Нобелевские премии. Наиболее умелые, наиболее приспосабливающиеся к местному обиходу. Но ведь, как говорится в притче, попугая можно научить говорить по-человечески, но когда его хватает лиса, он кричит, как попугай.

Естественно, что у профессионалов нравственного служения (тех же педагогов, священнослужителей и политиков) всегда наличествует немало претензий к самым что ни на есть талантливым представителям описываемого нами здесь иного служения, соперникам по влиянию и борьбе за власть над умами и душами бедных податливых человеков.

В определенные исторические периоды этим артистическим натурам даже удавалось убедить значительную часть правящей элиты общества в превосходстве своего жизненного типа и поведения. К примеру, в пору того же Серебряного века, когда все бросились обожать поэтов-художников и уподобляться им в своих многообразных, порой весьма даже и непотребных жизненных проявлениях.

Понятно, что во всем объеме обслуживающих человечество деятелей данного рода гораздо большее количество простых добропорядочных (или попростому, по-людски непорядочных) человеческих личностей, посвятивших данной деятельности достаточное количество времени, чтобы стать немалыми профессионалами своего дела. Они вполне и отвечают на помянутые претензии учителей нравственности. И сами к ним охотно присоединяются. Но мы о других. Явленными, вочеловеченными примерами и, так сказать, мерилами чистого творческого порыва всегда были все-таки иного рода артистические натуры. А те, другие, вполне искренни в своем непонимании, о чем, собственно, речь-то идет. Все это для них — претензии неуравновешенных и наглых натур. Проще надо быть. Как люди. Ну, может, побогаче и поразвязанней. Но *людями* надо быть. А эти ведь, как уже и было сказано, — нелюди.

Надо заметить, что именно последний описанный человеческий тип творческой личности со стремительной скоростью и занимает современные артистические подмостки. Они и понятнее, их и на рынке продавать, и продвигать легче, и смыслы обговаривать проще. Уже и в сфере рока последние «нелюди» этого движения доживают свой срок. Да и кто в наше время туризма, развлечения и поспешности вдруг поддастся обаянию неких непонятных и непонятно что утверждающих художественных натур. Пусть себе живут где-то там в сторонке.

Они там и живут.

ЦАРСКИЙ ПУТЬ

НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ

Большая Пушкарская

Летом 1934 года режиссеры и другие люди с «Ленфильма» переехали из коммуналок в очень хороший дом на Большой Пушкарской. Вообще-то он был странный — на двухэтажное строение с колоннами у полукруглого входа поставили три этажа в духе 20-х годов, с низкими потолками и широкими окнами. На первом из этих этажей жили Гарин и Локшина, на втором (четвертом) — мы и Юткевичи, на третьем (пятом) — Арнштамы. Других я почти не помню, кроме немолодого бутафора, который был для меня лучше всех. Вот уж поистине рождественский рай в духе Андерсена или Гофмана! Особенно нравились мне большие яблоки из папье-маше.

Вскоре семьи начали делиться. Уехал Юткевич, оставив красавицу Шатерникову с дочкой Марианной и няней Женей. Я хорошо помню, как Женя с младенцем на руках стоит у тех самых колонн, уподобляясь картинке из английских детских книжек, которые я тогда читала, а теперь перевожу. Арнштам оставил Веру Костровицкую, балерину, к которой мама посылала меня учиться, но победила все-таки я, прячась в странном леднике, заросшем мхом, который был выкопан во дворе. Пряталась я и от пианистки со странной фамилией Сена. Утвердив преданность слову и только слову, я непрерывно читала книжки. Но речь пойдет не обо мне.

Теперь, в старости, о которой я тогда мечтала, часто спрашивают, каким был тот или этот режиссер, актер, оператор. Вышло так, что я знала тех, кто создавал классику советского кино. Спрашивающие делятся на два подвида: восторженный и обличающий. Как ни странно, почти завистливый восторг испытывают и те, кто никак не тоскует по советским десятилетиям — особенно по такому страшному, как 30-е годы.

Через много лет после Пушкарской я бывала и даже жила в Матвеевском. Шла перестройка, показывали съезд, где Горбачев обижал Сахарова. Как-то в холле я услышала, что Владимир Николаевич Топоров стал академиком, а Лидия Яковлевна Гинзбург получила Государственную премию, и поняла впервые в жизни, что «там», в официальном мире, бывает и правда. В столовой я услышала про премии Бродскому и о тогдашних бедах Ельцина. Обитатели Дома ветеранов большей частью жаловались, предрекая всякие беды и не замечая, что напротив, в доме престарелых, мрут или просто голодают обычные старушки.

Естественно, среди обитателей этих были и классики. Хотела бы я знать, что бы сказали обличающие, увидев их в слабости и обиде. Насчет обиды есть разные мнения. Часто (правда, не всегда!) она свидетельствует о большом самолюбии. Но вот слабость — священна, хотя бы для христиан.

Кстати или некстати, расскажу об одном случае. Любимая всеми актриса, оказавшаяся умной и милой, попросила меня привезти к ней в Матвеевское священника. По-видимому, она бросила «все это» в юности, а тут спохватилась. Отец Александр Борисов, настоятель храма св. Косьми и Дамиана, поехал к ней, и они друг другу понравились. Вообще же о вере спрашивали все, причем разброс был немалый — от равнения на айтматовскую «Плаху» до неожиданной глубины, например, у Габриловича.

Итак, я видела в слабости тех, кто помогал создавать советский миф. Собственно говоря, это было не в первый раз — некоторых я близко знала в более страшное время. Ведь моего отца, и того же Юткевича, и Михаила Юрьевича Блеймана объявили космополитами. Рошаля и Пудовкина это миновало, равно как и Эрмлера с Козинцевым. Дружила я, скорее, с первыми двумя, хотя они космополитов обличили (не «обличали», а именно обличили, поскольку случилось это один раз). Рошаль и Строева были добры и гостеприимны. Летом 1951-го я жила у них в Москве, а мои родители, видимо, не знали о выступлении Григория Львовича, и все сошло гладко. С Пудовкиным получилось иначе.

Начался (или шел?) февраль 1949 года. Я гостила у Гариных. Был последний семестр пятого курса, мы писали дипломные работы, а ехать в Питер я боялась — разгром начался, когда я уже была в Москве. Я понимала, что наши профессора — Пропп, Шишмарев, Жирмунский — только пожалеют меня и из студентов почти никто не отшатнется, но тогда были совершеннейшие джунгли, и мы ожидали опасности откуда угодно. Действительно, профессора стали ко мне еще добрее, студенты — кто как, но удар выбрал другое место: в апреле посадили Илью Сермана с женой, моей близкой подругой, летом — братьев Гуковских (медиевист Матвей Александрович был моим любимым учителем). О «проработках» и не говорю.

Итак, сижу, больная от страха. Хозяева — Эраст Павлович и Хеся Александровна — куда-то ушли, дома — Елена Титовна, домработница, называвшая Хесю Кисой, а знакомого армянина — «глупым евреем». Раздается звонок, вбегает Пудовкин и кричит: «Наталья, я предал Леонида!» (Надо ли объяснять, что Наталья — это я, а Леонид — мой бедный отец?) Мы плачем навзрыд. Он уходит. Хеся Александровна, вернувшись, ругает меня, Эраст Павлович — нет. Как удобно распределять роли на суде! Но можно ли?

Кроме конца 40-х, когда космополитами могли оказаться и Рошаль с Эрмлером (хотя какую-то роль играло и то, что они никогда не были эксцентриками), и кроме естественной старческой слабости есть и другое свидетельство их защиты. Как-никак я видела классиков еще в двух житейский ситуациях — на Большой Пушкарской и в Алма-Ате.

Сразу вынесу за скобки лесковских праведников — Блеймана, Гарина с Локшиной, Москвина, Перу Аташеву (ее я знала в Москве). Надо бы выделить и Эйзенштейна как гения, но вот уже больше шестидесяти лет я не понимаю, каким он был.

Одно мне сравнительно ясно: кроме него никто из режиссеров не вышел из подросткового возраста. Я упрощаю; Григорий Михайлович Козинцев был похож на печального мудреца и на застенчивого студента, Георгий Николаевич Васильев — на джентльмена и офицера. Кстати, именно их я нежно любила и дружила с женой (потом — вдовой) Георгия Николаевича, Леночкой. Собственно говоря, мы были кумами: ее мать, баба Лиза, и мать моей мамы, Марья Петровна, сговорились в 1946 году, чтобы я стала крестной Саши Васильева. По-видимому, роль сыграло то, что я ходила в церковь и была рада хранить детскую тайну. Для «цвета времени» сообщу, что крещеных мужчин не нашли, то есть нашли (Черкасов, Москвин, Васильев), но все-таки им не доверились. А зря — даже депутат Черкасов был очень хороший человек.

Что проистекает из этих моих бестолковых замечаний, не знаю. Может быть, то, что с подростка нельзя много спрашивать. Но тут мы попадаем в ловушку, из которой не выбраться, пока делишь мир надвое. Приходится искать «меру»,

а лучше — царский путь между Сциллой и Харибдой. Опасностей две. Первая: вины вообще не бывает, поскольку добро и зло — то ли произвольны, то ли нереальны. Вторая: добро и зло существуют, а значит — бей зло-дея.

Слово «злодей» и не напишешь без цветаевской черточки. Смешно, в конце концов, применять его к легкомысленным и нервным людям, жившим на Пушкарской и в «лауреатнике». Вообще-то ответ достаточно прост: зло они делали, их — жалко. Церковный народ с превеликой легкостью назидает: «Люби грешника, а не грех» и чрезвычайно редко выносит это в жизнь. Нецерковный просто делит на «своих» и «чужих», наивно полагая, что у «верующих» — иначе.

Написала «лауреатник» и сразу увидела тех, к кому это все вообще неприменимо. Веру Жакову (жену любимого актера), художника Суворова, художника Энея, фотографа Бохонова. Сюда же можно отнести и Москвина. Может быть, людей, владеющих почти прикладным, техническим ремеслом, судить и не за что? Недавно Ольга Седакова приводила их в пример, делая доклад о «незаметном сопротивлении». Но важно или не важно, чему это ремесло служит? Задача для католических казуистов, они очень любят такие разбирательства и уточнения.

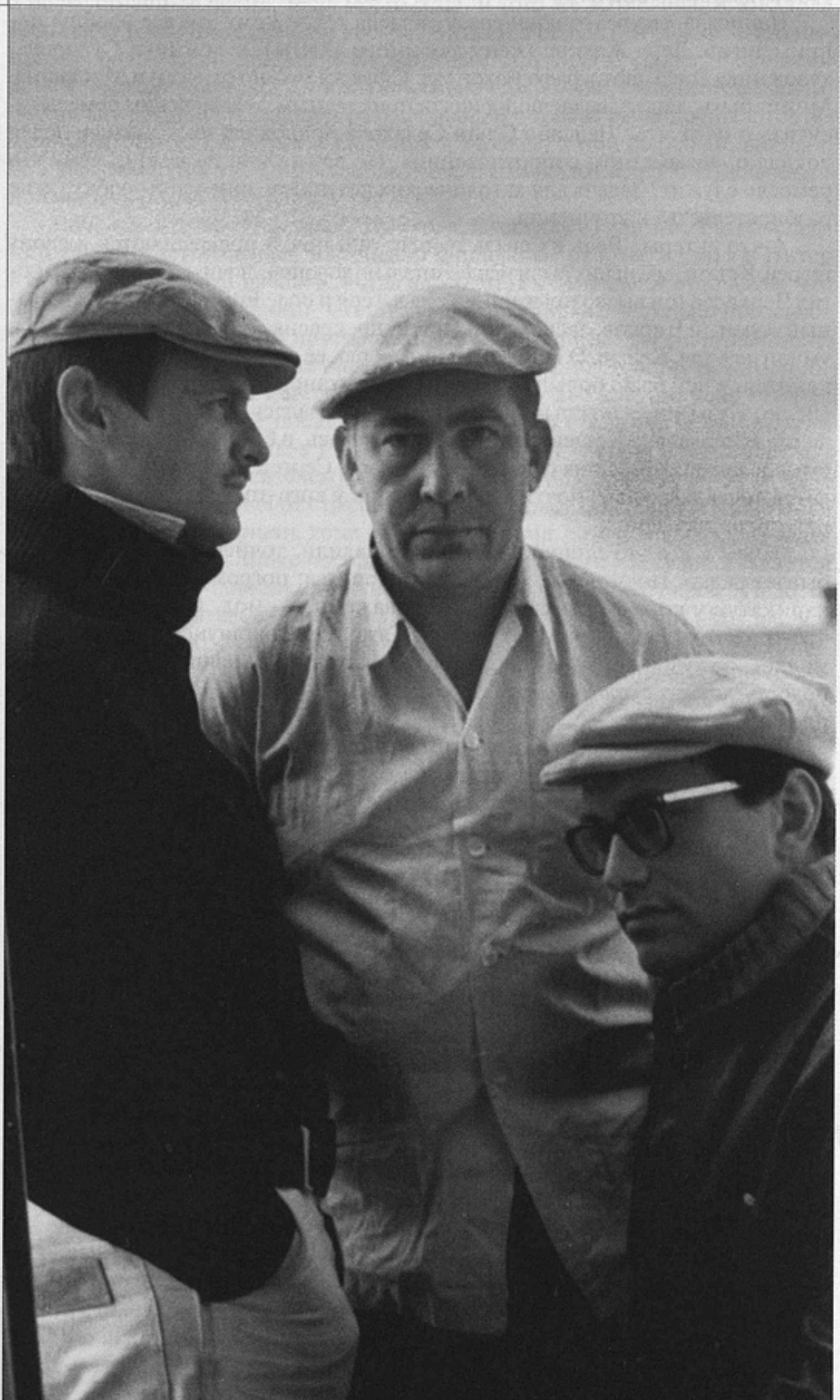
А что актеры? Ведь их связь теснее, они почти превращаются в своих героев. Кстати, среди них были исключительно хорошие люди — спасавший многих Черкасов (он вызволил женщину из лагеря и спас Ермолинского), скромный и умный Чирков, лесковский Гарин, прекрасная и печальная Магарилл, умилительная Жеймо. О Раневской не говорю, ее жития написаны, хотя, мне кажется, в ней было больше и скорби, и хулиганства. Елену Александровну (Лелю) Кузьмину я почти не знала, но она не казалась киношной дамой. Надежда Николаевна Кошеверова дамой и казалась, и была, но в самом лучшем смысле слова. Когда она совсем состарилась, Сергей Сергеевич Аверинцев, встретив ее в Москве, почтительно спросил у кого-то: «Кто эта прекрасная петербургская дама?»

Зачем я все это пишу? Чтобы их пощадили, точнее — пожалели? Это бывает редко. Посмотрите, что сейчас творится: погромы и поджоги из-за карикатур у кого-то вызывают даже уважение — мол, вот, у людей есть что-то святое! Но при чем тут святое? Тяжело тебе кощунство — печалься, молись, на худой конец — говори. Однако, судя по недавним историям, это недоступно даже *христианам*. Не разоряешь выставку? Всё. Значит, «тебе плевать на святое».

Но пиши не пиши, очень многим совершенно ясно: если что-то причиняет боль, надо бороться без пощады. Смотрим экранизацию «Дуэли» или даже читаем Чехова, находим там: «Никто не знает всей правды» — и остаемся при своем. Вероятно, *мы* всю правду знаем, особенно если ходим в церковь, а что в Евангелии написано — это ненужные сложности.

И последнее: я решилась писать об этом потому, что мне довелось и быть внутри, и смотреть извне. Недавно один мой ученик назвал это (в другой связи) «эффектом дочери Эйхмана». Пожалуйста, не ужасайтесь. Я знаю, что наши бедные киношники на самый худой конец старались быть первыми учениками. Жизнь людей от них не зависела; правда, зависело сознание. Вероятно, почти никто из них не ведал, что творит (разве что бедный Сергей Михайлович?). Но не буду сто раз ходить по кругу. У кого есть уши — есть, у кого их нет — то и нет.

КИНОФОТОСЕССИЯ



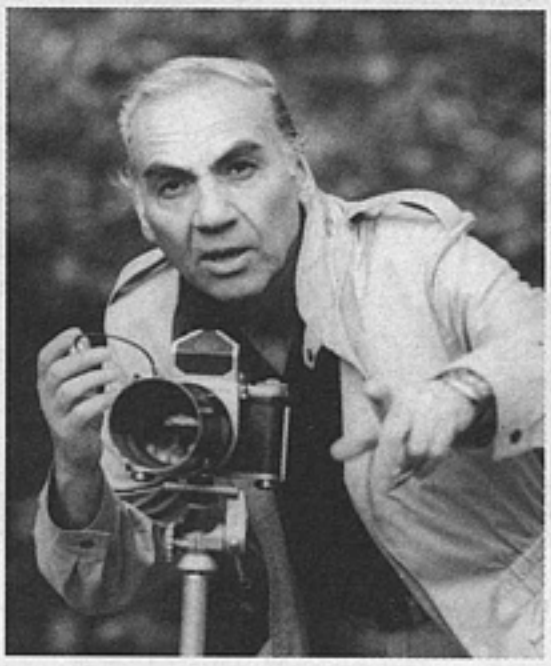
Андрей Тарковский, Вадим Юсов, Андрей Кончаловский

Фото Георгия Тер-Ованесова

ДЖЕММА ФИРСОВА

Как молоды мы были!

Телевидение и видео лишили смысла то, чем в XX веке увлекались не только дети, — собирание открыток любимых актеров. Зачем открытки, когда дома есть весь фильм? Интернет поставил на этом увлечении жирный крест: зачем скупать и коллекционировать открытки, когда все есть в Сети и можно «скачать» любимого актера в любой роли (и без роли), не выходя из дому? А тогда, в дни нашей молодости, из всех газетных киосков смотрели на нас прекрасные лица наших артистов. И среди этих фотопортретов можно было безошибочно узнать те, которые снял Георгий Макарович Тер-Ованесов, — аскетизм стандартного формата черно-белой открытки не убивал, а подчеркивал авторский почерк фотохудожника.



Свой первый профессиональный фотоаппарат он получил в Великую Отечественную — на фронте, в качестве боевой награды. С этим же аппаратом после войны вернулся в кино, где еще в 38-м дебютировал как актер у Марка Донского в фильме по повести Льва Кассиля «Брат героя».

Тер-Ованесов актером не стал, но, став фотохудожником, все свое творчество отдал Актеру. Артисты всегда любили сниматься у Тер-Ованесова — их портреты в его исполнении не просто красивы или выразительны, он обладает редким даром «обнажения души», «материализации души», даром светописания сущности своего героя, его личности. Эти портреты — не спонтанные моментальные снимки, в которых удачно схвачен взгляд или поворот головы. Каждый раз это результат долгих поисков, трудного «вживания» в героя, открытий глубинных, иногда неожиданных для самого объекта съемки. «Сниматься у него равносильно полноценному съемочному дню на площадке», — писал о работе Тер-Ованесова его близкий друг и «модель» Николай Крючков.

Однако в каждый снимок вкладывается не занудное изматывание актера, а огромная энергия увлеченности — иначе портреты не были бы столь «мимолетны» в своей выразительности — выразительности пластического рисунка фигуры, «раскрывшегося» перед камерой лица, «говорящих» на своем языке рук. К тому же еще и врожденное чувство формы — композиции, света, фактуры, — врожденное, потому что присутствует всегда и во всем как данность.

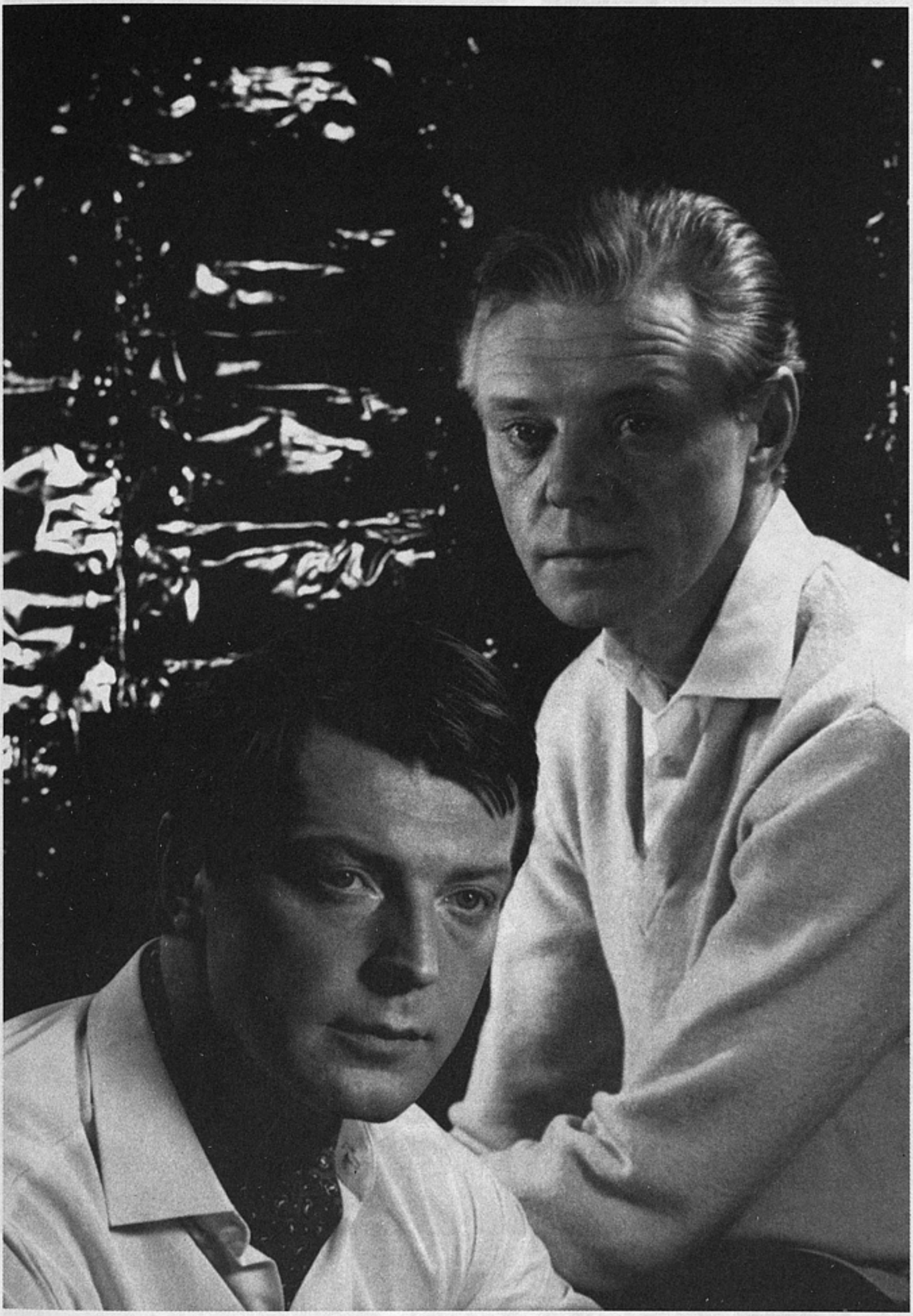
«Главный по обложкам» киножурналов — и наших, и зарубежных — фотокорреспондент «Советского экрана» Георгий Тер-Ованесов, создавая свою портретную галерею, вряд ли задумывался о том, что создает групповой портрет нашей юности, хранящий отпечаток времени, его облика и характера. Но так случилось.

Возможно, неосознанная ностальгия по юности продиктовала мне отбор фотографий для этой публикации. Возможно (и скорее всего), лица из того ушедшего времени — 60—70-х годов — чем-то неуловимо отличаются от лиц сего времени, и отличаются не красотой — красивых сегодня, кажется, стало больше, — но какой-то наполненностью светом. Может быть, в них больше мягкости и доброты, глубины и загадки. А может быть, я льщу групповому портрету моей юности? Но ведь чем-то очень определенно и вместе с тем неуловимо отличается оно, это лицо ушедшего времени!

Боже, как молоды мы были! Мы изменились. Иных уж нет... Но какое счастье, что в галерее портретов Георгия Тер-Ованесова сохранился этот групповой портрет нашей юности.

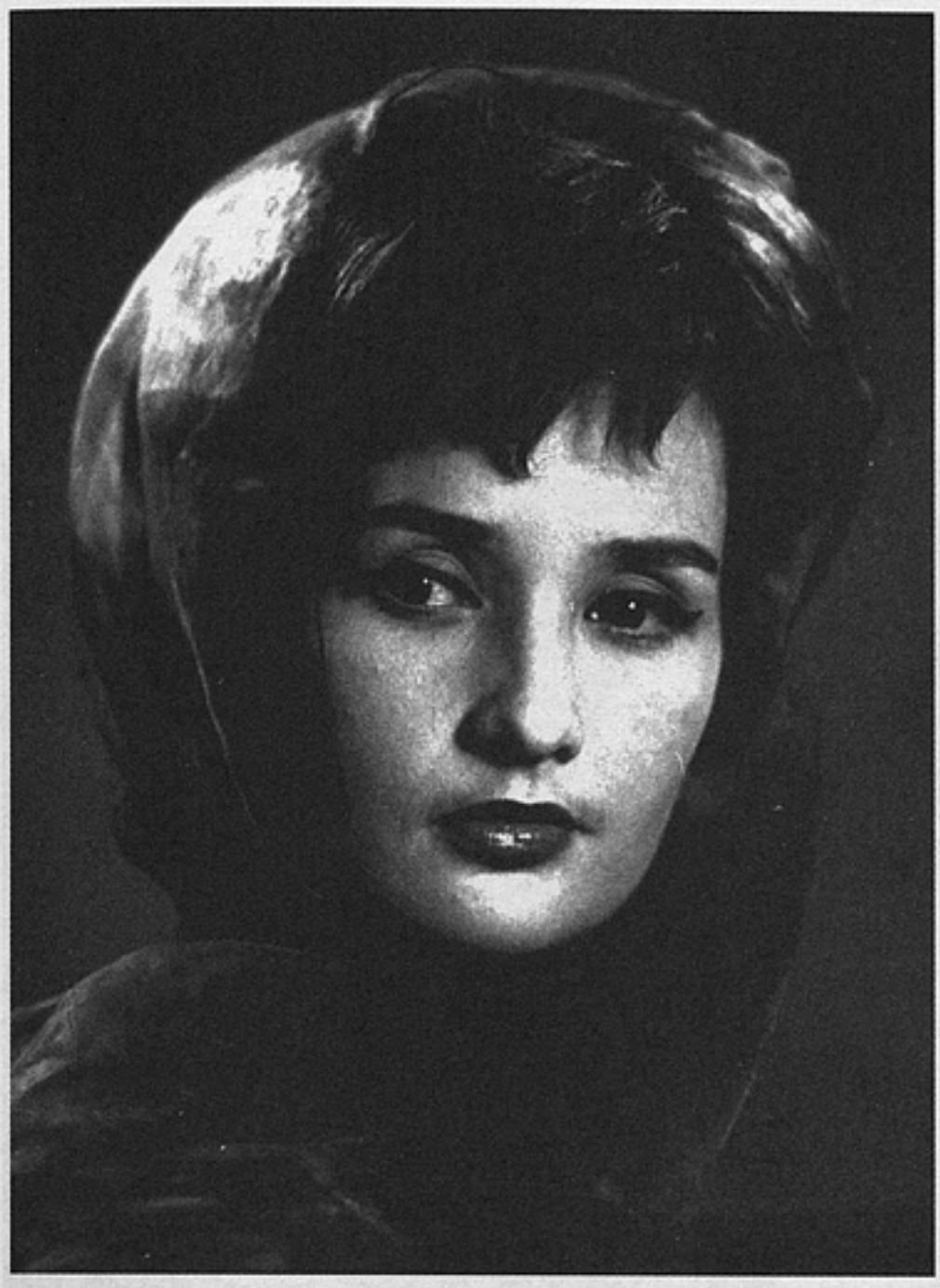
Валентин Смирнитский и Виктория Федорова

Никита Михалков

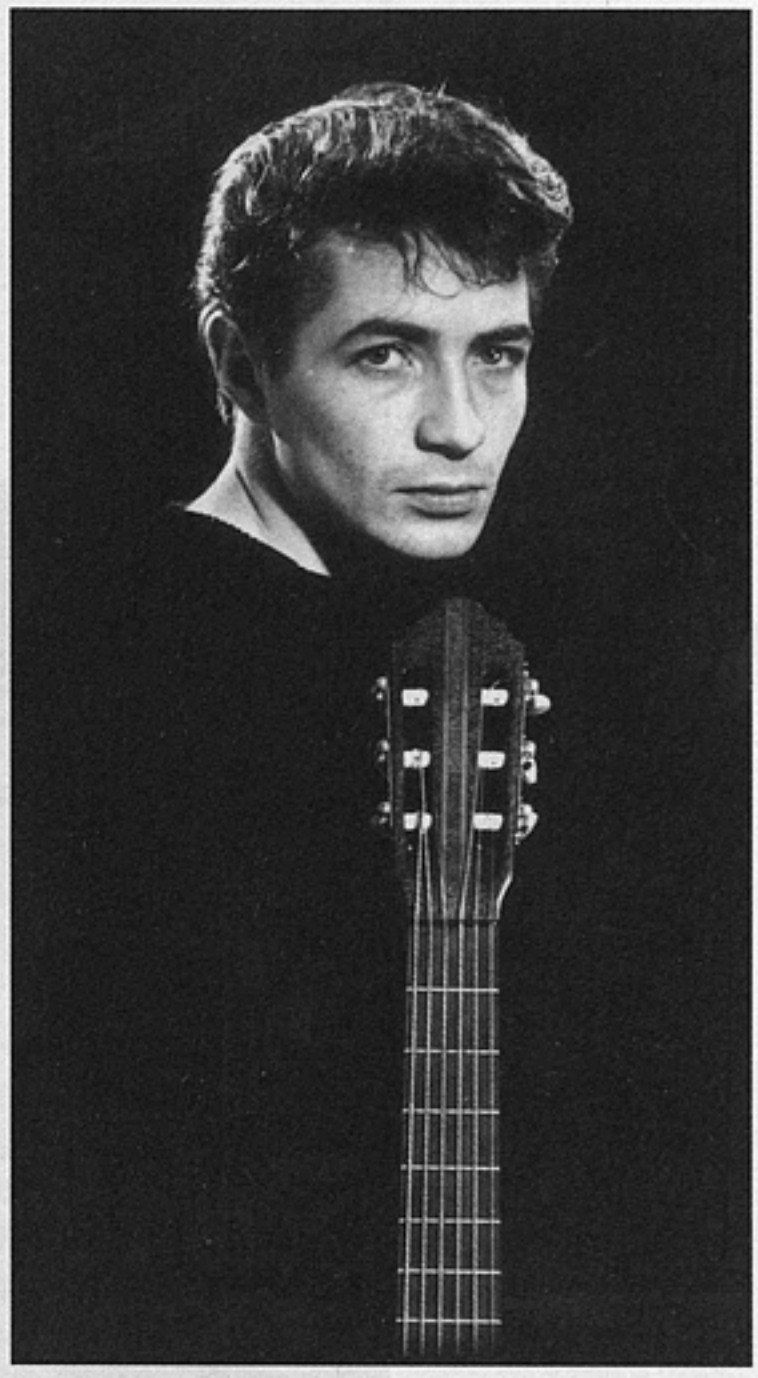


Олег и Глеб Стриженовы

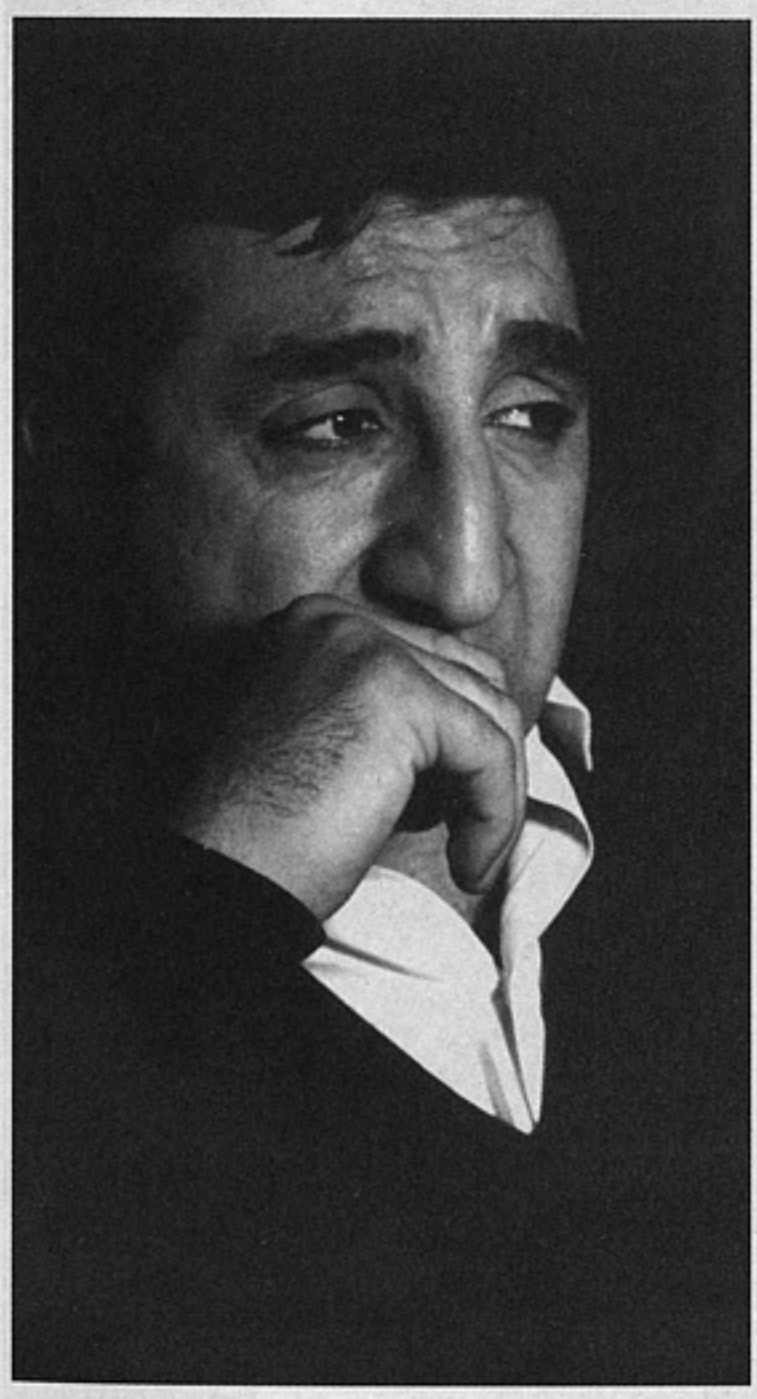
Евгений Евстигнеев



Зинаида Кириенко



Юрий Каморный



Фрунзик Мкртчян

Людмила Шагалова

«Кэнди», режиссер Нил Армфилд

ЕЛЕНА СТИШОВА

Политкорректный эрос

БЕРЛИН-2006

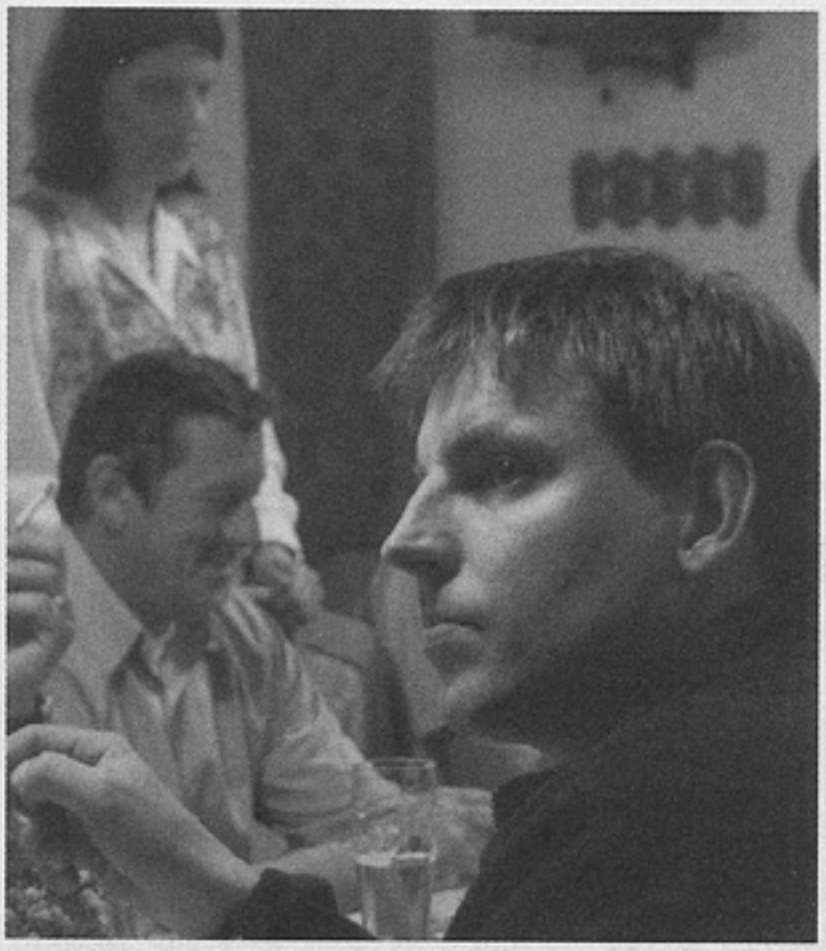
Я так люблю, когда кто-нибудь кого-нибудь любит!
Из фильма К.Муратовой «Второстепенные люди»

Как бы радикально ни менялась жизнь, любовь, слава богу, все еще остается новостью, которая всегда нова. Love story — жанр на все времена, и ему нет дела до того, как время модифицирует сюжеты, меняет порядок слов, переставляет акценты и действующих лиц. Порой до такой степени, что вопреки версии, то есть традиционной истории любви, смыслом становится инверсия — иной подход к вечному сюжету. По этой дорожке современный кинематограф ушел так далеко, что на фоне «Горбатой горы», увенчанной венецианским «Золотым львом» и тремя «Оскарами», не грех напомнить: традиционными субъектами love story исконно были мужчина и женщина, а если еще точнее — натуралы. При гендерных перевертышах, ставших едва ли не приметой современности, может быть всякое, к примеру, мужчина, с удовольствием исполняющий роль женщины. Имя ему — трансвестит.

Однако «пускай проходят года, но власть любви велика». Так, кажется, поется в романсе. Принимая статуэтку «Оскара» за лучшую режиссуру, Ан Ли, постановщик «Горбатой горы», заявил, что его целью было «напомнить о величии любви».

Программы прошлогоднего Берлинского МКФ, включая официальный конкурс, давали поводы призадуматься о том, как связаны предъявленные истории любви с реальностью европейской и российской. С реальностью прежде всего, а уж потом с менталитетом. Мы любим все валить на менталитет: мол, он у нас такой загадочный, что фильмы про геев и трансвеститов оскорбляют наши чувства, и с этим ничего не поделаешь. Метафизика, и все тут. Мне-то кажется, что если это и метафизика, то подкармливает ее неистребимая власть тьмы, которой мы отдаемся с тайным восторгом, полагая, что воспаряем к моральным императивам и нравственным высотам. Подборка берлинских репортажей одного известного критика лишний раз убедила меня, что коллективное бессознательное мнение не обходит элиту. Критик ядовито иронизировал над аморалкой берлинского отбора, предлагающего то пожалеть насильника и убийцу («Свободная воля»), то умилиться роману натуралки с трансвеститом («Мыло»), то посочувствовать любовникам-наркоманам («Кэнди») etc.

Мне же грешным делом показалось, что это и есть гуманизм. Этика политкорректности, пропахавшая Запад достаточно глубоко, резонирует в художественных мирах, включая киномир, отнюдь не сегодня распахнувший двери маргинальным персонажам и маргинальным темам. А какой-нибудь «Гололед» или «Я тебя люблю» (оба российских фильма были показаны



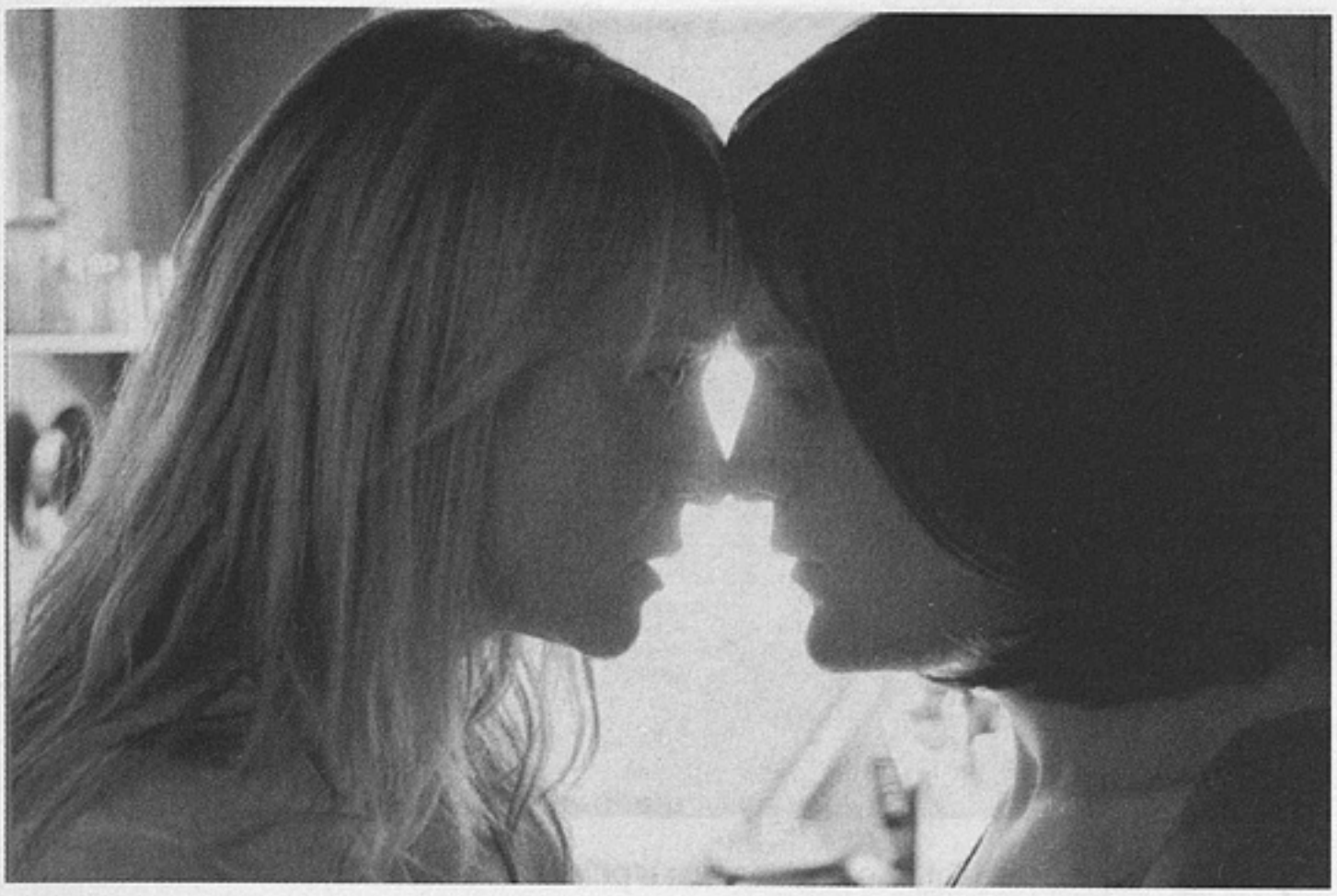
«Тоска», режиссер Валеска Гризебах

в прошлом и позапрошлом годах на Берлинале), стыдливо, но прикасающиеся к теме сексуальных перверсий, — на мой вкус, конъюнктура, адресованная международному экрану и достигшая-таки адресата. В родных палестинах подобные сюжеты не имеют ни малейшего шанса войти в мейнстрим. Покуда мы себя не перепахаем, не обретем вменяемость и, наконец, окажемся по эту сторону добра и зла. Тогда отечественный репертуар обогатится за счет сюжетов, репрессированных коллективной подкоркой.

Обладательница Гран-при Берлинского МКФ и приза за лучший игровой дебют датско-шведская мелодрама «Мыло» (En Soap) — образцовый пример адаптации подобных сюжетов. Сюжет погружен в реальность, в самую что ни на есть обыденную жизнь без всяких допусков и условности, пусть и неявной. Тридцатичетырехлетняя Шарлотта (Трине Дирхолм), только что расставшаяся с бойфрендом, переезжает в новую квартиру в первом попавшемся доме явно не для богатых и начинает устраиваться на новом месте. Чтобы поставить кровать, ей понадобилась мужская сила, и она наудачу позвонила в квартиру этажом ниже. Дверь открыла нехрупкая женщина, видимо, ровесница, но помочь не отказалась. Шарлотта была приятно удивлена мужской хваткой Вероники и не преминула сделать ей комплимент, как в воду глядела: «В вас притаился очень сильный мужчина».

О том, что Вероника (Дэвид Денсик) — для бедной мамы единственный сын Ульрих, ожидающий очереди на радикальную хирургическую операцию по перемене пола, зритель узнает раньше, чем Шарлотта. Она сделает это открытие в недобрый час, когда ей придется спасать соседку, решившую было покончить с жизнью. После возвращения Вероники из клиники между со-

«Зима», режиссер Рафи Питтс



«Мыло», режиссер Пернилла Фишер Кристенсен

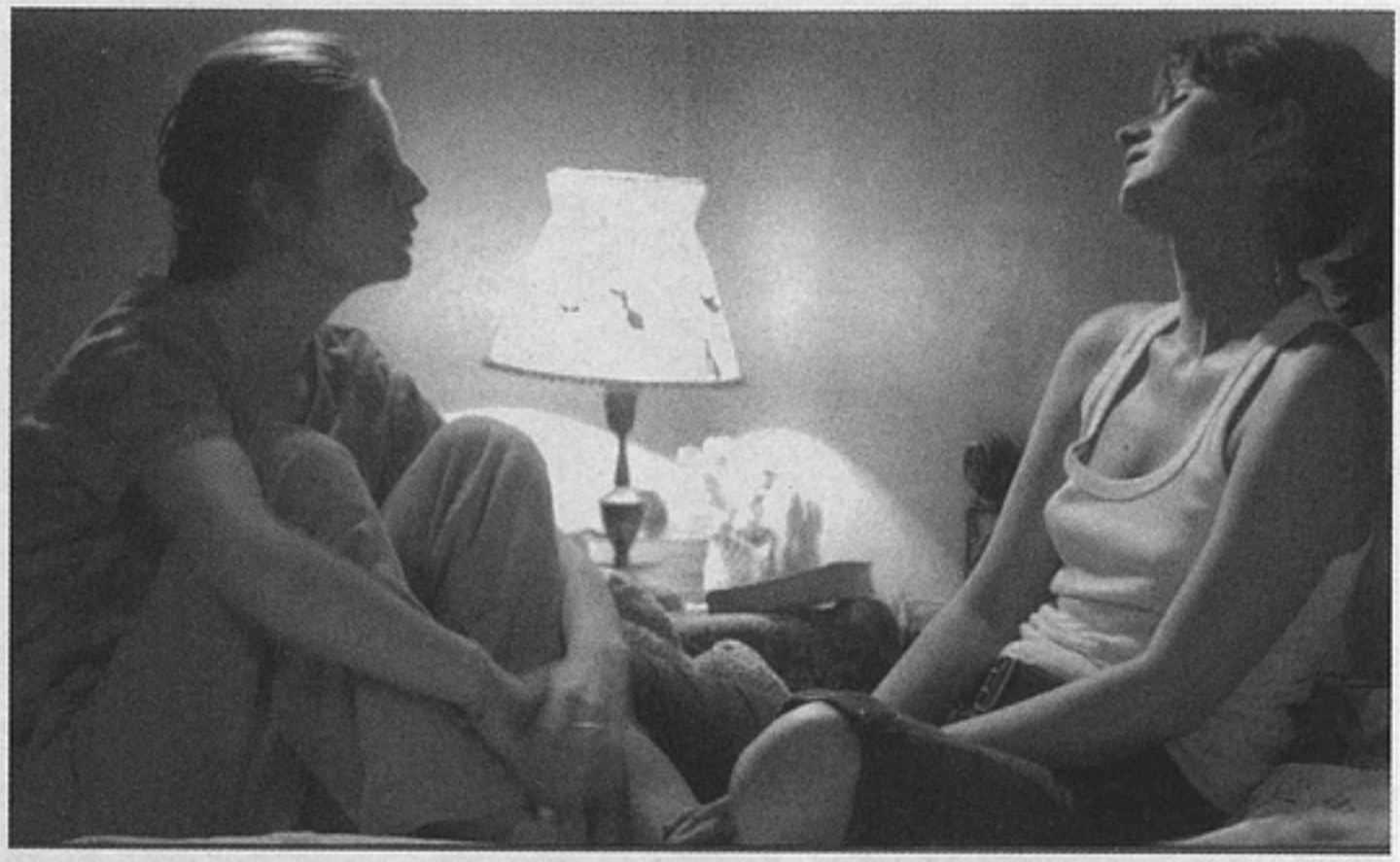
седками развернутся полномасштабные дружеские отношения. Вероника сядет за швейную машинку и пошьет своей спасительнице шторы для спальни. А уж когда к Шарлотте ввалится ее бывший, к тому же пьяный в дым, и полезет с кулаками, тут Вероника даст ему отпор с неженской силой. Словом, сюжет, достойный кисти Альмодовара.

Режиссер Пернилла Фишер Кристенсен проигрывает тему мужского-женского, используя всю гамму обертонов, то и дело соскальзывая с острия реальной драмы в поле теплых иронических подтекстов, держа при этом дистанцию между экранной и заэкранной реальностью. Авторское присутствие — то в образе закадрового повествователя, то врезками черно-белых кадров, стилизованных под телевизионное изображение, дает малобюджетной картине художественный объем и статус артхауса. Фишка, однако, в названии. «Мыло» — ключ к поэтике фильма и одновременно сюжетная линия, связывающая Шарлотту и Веронику-Ульриха интимными узами «задушевки». Вероника утешается американской «мыльной оперой» и признается в этом Шарлотте. Та, в свою очередь, тоже подсядет на это зрелище. Совместные просмотры сблизят их, быть может, еще больше, чем вспыхнувшее, подобно пожару, взаимное сексуальное притяжение. Шарлотта смело возвращает Веронику к первородности, и нам уже грезится, что вот-вот она (он?) снимет женский парик, перестанет брить ноги, смоет макияж — словом, уж близок happy end.

«Невидимые волны», режиссер Пэн-ек Ратанаруанг

Именно в этот сладкий момент дебютантка Пернилла Фишер Кристенсен сломает «мыльный» кайф. Вероника получит извещение: ее очередь на операцию подошла. И вся любовь!

Критик фестивального выпуска Variety находит, что



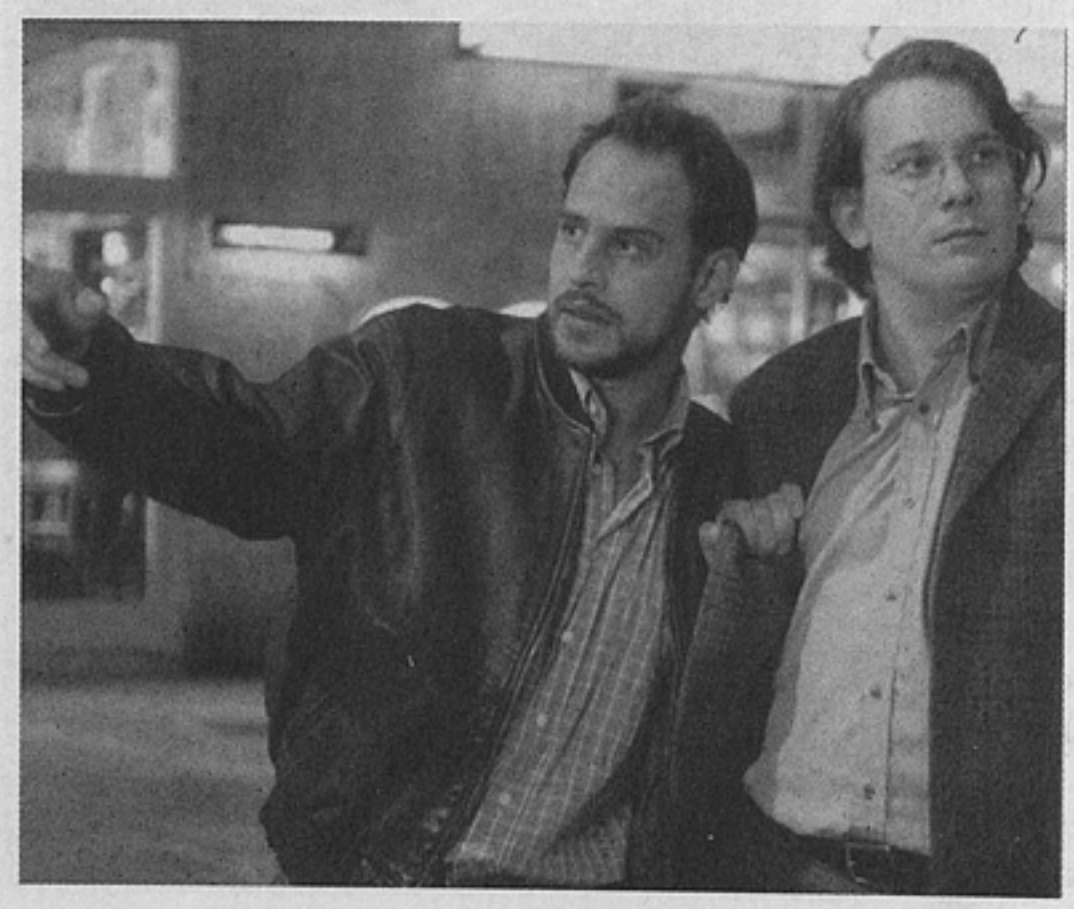
«Болезнь любви», режиссер Тудор Джурджу

картина, вопреки «мыльным» вставкам и реминисценциям, эстетически близка принципам «Догмы» и сложившемуся на ее теоретической базе обаятельному скандинавскому стилю, принимающему близко к сердцу самые, казалось бы, тривиальные человеческие проблемы. Для «догматиков» нет ни малости, ни низости, табуированных как предмет искусства. Не потому ли «догматизм» оказался таким живучим и продолжает жить, несмотря на то что отец-основатель движения Ларс фон Триер провозгласил его конец.

В фестивальных программах мне не попался фильм, который срифмовался бы с «Мылом» в смысле художественной законченности. Несколько картин на деликатные сюжеты, связанные с перверсиями, примыкают к «Мылу» разве что тематически.

Привлеченная названием румынской ленты «Болезнь любви» (Legaturi bolnavicioase), я отправилась на просмотр и была разочарована. Режиссер-дебютант Тудор Джурджу выполнил план по количеству «клубнички», а вещество любви прозевал, оно ускользнуло, не выдержав однолинейно реалистического подхода к интерпретации сюжета.

История такова: две студентки филфака, провинциалка и столичная штучка, так страстно подружились, что девушка из провинции решила уйти из кампуса и снять частную квартиру, чтобы правила казенного дома не мешали подружкам общаться в любое время. Они практически не расстаются, горожанка Кики часто ночует у Алекс. Темное облачко возникнет во время визита Алекс в дом подруги. За столом появится Санду, старший брат Кики, и, как говорится, все опошлит. Он ведет себя так, будто имеет особые права на



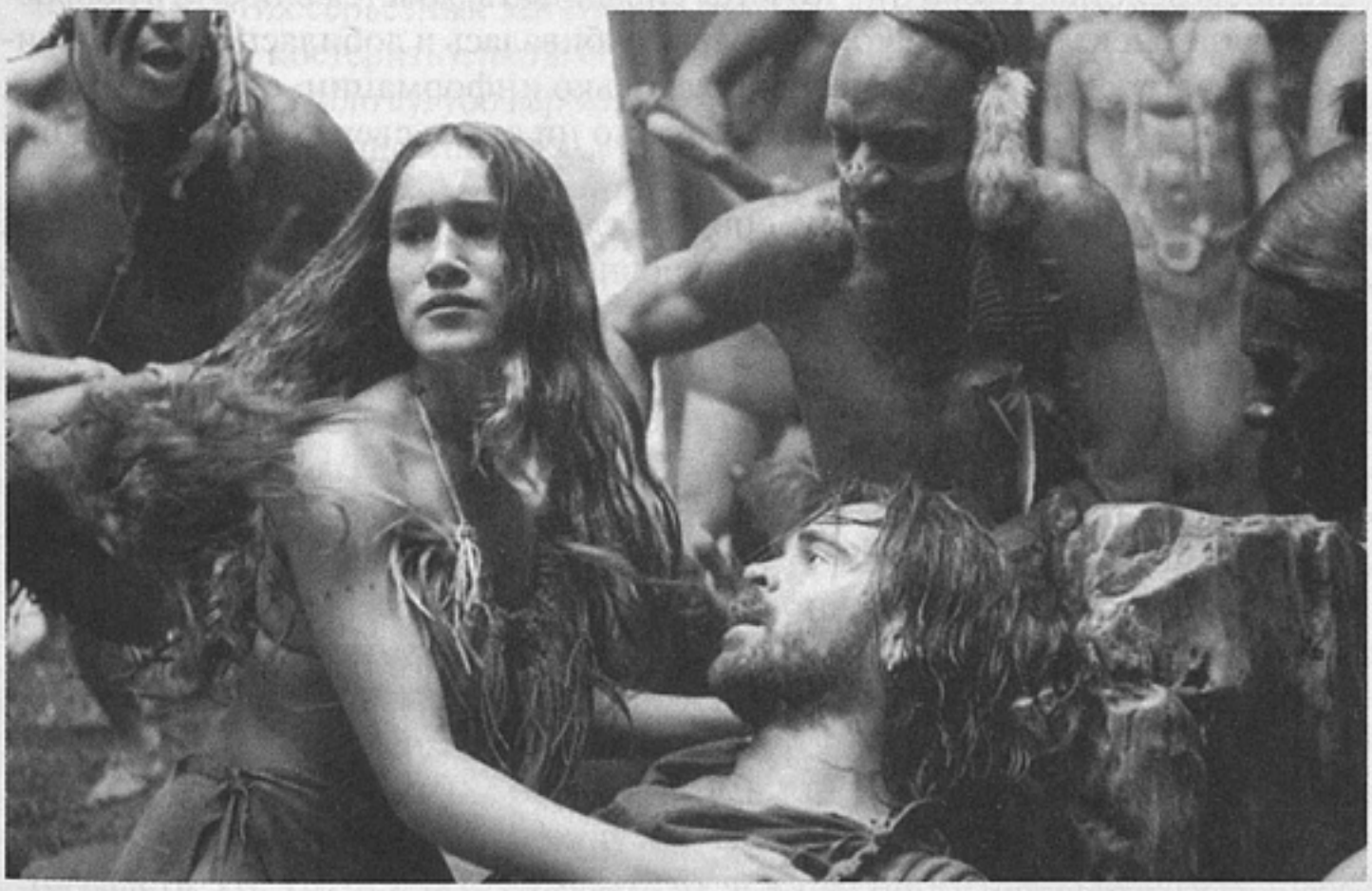
«Элементарные частицы», режиссер Оскар Рёлер

Кики, и та не возражает, та покоряется. Ну а действие повернется так, что Алекс пригласит Кики провести лето на природе, у ее родителей. В деревенской идиллии их отношения эротизируются и быстрыми темпами движутся к лесбийской страсти. Но тут, как черт из табакерки, нарисуется Санду, чтобы забрать Кики домой, в город...

«Криминальный роман», режиссер Микеле Плачидо

Фильм намекает на инцестуальную связь Кики и Санду, из-за чего тот открыто ревнует сестру к ее подруге. А если это не кровосмесительная страсть, а просто братская забота о младшей сестре? И ответственный старший брат, сам того не зная, делает доброе дело, уберегая сестричку от соблазна лесбийского романа?

Короче говоря, румынская картина показалась мне неорганичной, отнюдь не плодом глубоких размышлений автора о странностях любви, о грехах незрелого сознания, идущем на поводу у инстинктов, о том стыдном и потаенном опыте, что вытесняется едва ли не каждым человеком, в процессе социализации обретающим самооценку благонравного члена общества. Не исключено, что румынский дебютант, стажировавшийся в Америке, проникся идеей политкорректности и попробовал наложить ее на отечественный материал. Помнится, в фильме Лукаса Мудиссона «Лиля навсегда» лесбийский контакт одноклассниц обрастал внятными мотивировками. Захолустье, провинциальная скука, дышать нечем, а героиня — девушка с характером, с нормальными для семнадцатилетней лидерши амбициями. Ее нетрадиционный сексуальный выбор — скорее стихийный протест, манифестация



«Новый мир», режиссер Терренс Малик

свободы личности, жаждущей любым путем вырваться из болота энтропии. А в «Болезни любви» нет драйва и нет оригинальной художественной идеи, кроме той самой инверсии: любовный треугольник радикально переформатирован, героиня пытается вырваться из кровосмесительной связи, заместив ее однополой любовью.

На таком фоне естественный любовный треугольник и впрямь может показаться пресным и старомодным. А мне понравился немецкий фильм «Тоска» (Sehnsucht). Дебютантка в игровом кино Валеска Гризебах, имеющая солидный опыт в кинематографе документальном, положила в основу первой игровой работы реальную историю, услышанную во Франции. И сняла ее в стиле mockumentary, на средних и общих планах и без всяких «понтов». В главных ролях она заняла непрофессионалов.

«Тоска» поначалу смотрится как провинциальная идиллия. Дело происходит в маленьком городке под Берлином. Молодая пара — из тех, чей совместный стаж следует вести едва ли не с первого класса школы. Она — романтическая натура, поет в хоре, рассуждает с мужем о Ромео и Джульетте, чья любовь была сильнее смерти. Он — единственный в округе имеет слесарный бизнес, к тому же волонтер в местной пожарной команде. С этой командой он попадает в другой городок, там что-то вроде съезда пожарных, который заканчивается корпоративной вечеринкой. Наутро герой просыпается в постели официантки, потрясенный тем, что он начисто не помнит, как это случилось и, главное, было ли между ними это. Официантка, не больно красивая, застенчивая дылда, лепечет, что все, мол, было и что ему понравилось. С этим открытием герой спешит домой, к жене. А жена в это время поет в хоре и заливается слезами — чует ее сердце что-то неладное. Муж ничего ей не скажет, будет, как всегда, нежен, она — так просто пылает страстью. Но мысль об официантке, о нечаянной любви не дает ему покоя, точит его, и он однажды вновь наведает девушку и убедится, что ему с ней действительно хорошо. Цельный, неискушенный парень попадает в поле внутренних противоречий: как же так? И жену он любит, и официантку тоже любит. Что с этим делать? Душевные муки оказываются ему не под силу, ему неведомы уловки конформизма, дабы совершить сделку с самим собой. В один прекрасный день он снимает ружье со стены и, пристроившись на стуле, стреляет в себя.

История рассказана на языке мистерии. То есть предельно просто, в повествовательной интонации, без всяких попыток покопаться в психологии героев. Финал впечатляет. Есть еще и эпилог — сцена, в которой местные тинейджеры обсуждают этот, уже давний, случай, ставший в здешних краях легендой. Эпизод лишь подтверждает мистериальный статус фильма. Его последействие очевидно. Хочется спрашивать, хочется вникать в подробности, нам неведомые. Такого эффекта добивалась и добилась Валеска Гризебах, мастерски отмерившая ровно столько информации, сколько нужно, чтобы заинтриговать, втянуть в сюжет, но ни слова сверх того. Мол, тайна сия велика есть.

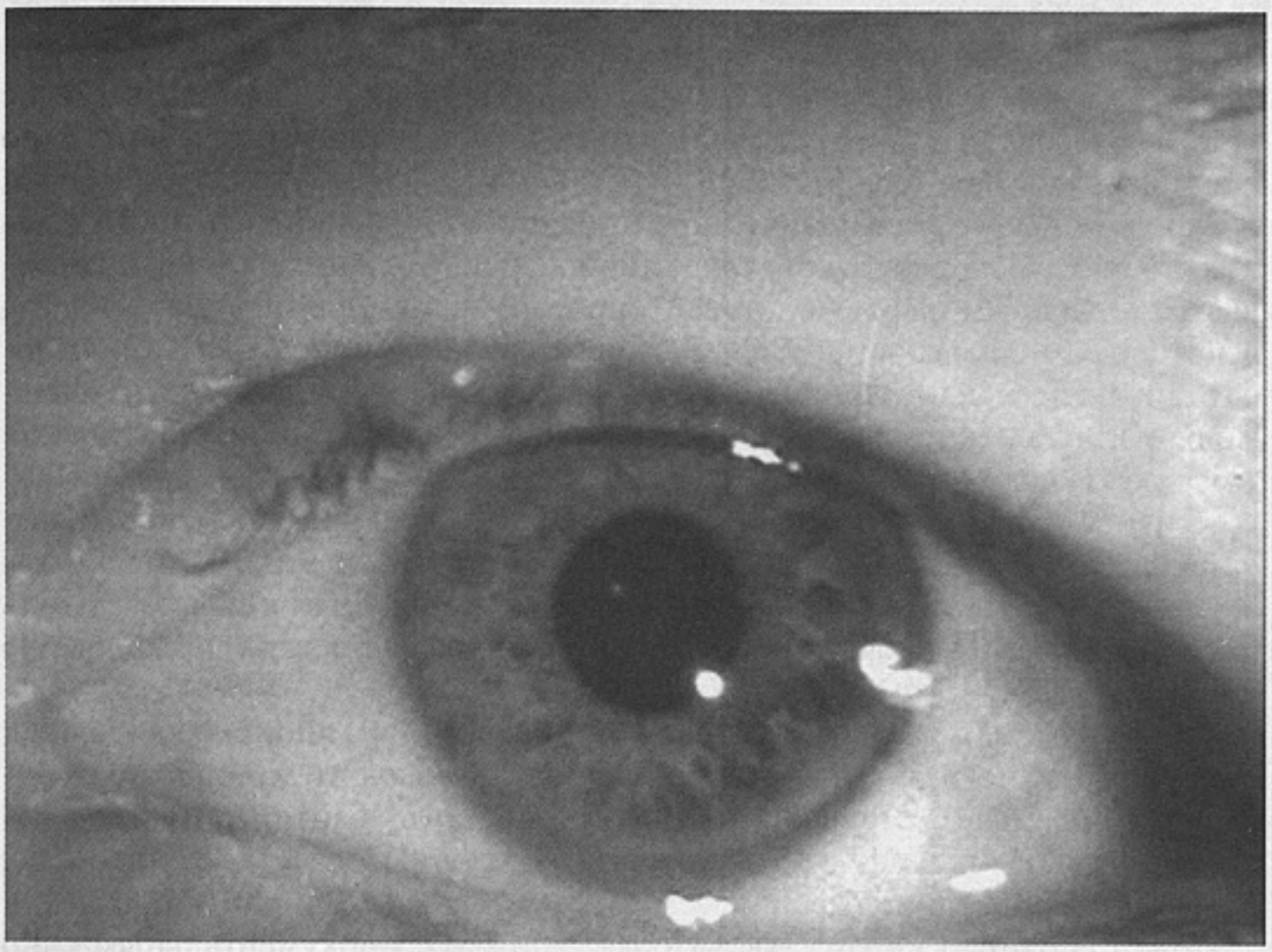
Хит Леджер, исполнитель одной из главных ролей в «Горбатой горе», сказал в одном из интервью, что «в любовных историях между парнями и девушками нет больше загадки».

По-моему, Хит Леджер не прав.

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Дорогая отсебятина

БЕРЛИН-2006



«Wide Awake», режиссер Алан Берлинер

Мой отчим Н.И. был человек очень достойный. В 1945-м после возвращения с войны — а воевал он с 39-го и по преимуществу в штрафбате — собрал телеприемник. Стоит ли говорить, что телеприемники тогда собирали в местах, скорее всего, далеких от 3-й Владимирской улицы? Большую часть своей жизни Н.И. проработал начальником отдела в каком-то электронном НИИ, но, будучи человеком деятельным, устанавливал еще и «радиостанции по коровникам» — так он называл свою семидесятническую халтуру в подмосковных совхозах. Два этих серьезных занятия не мешали ему заниматься делом поистине любимым: костерить власть. Однако надо заметить, что его противостояние тоталитаризму было сугубо вербальным и совершенно индивидуальным: он не вошел ни в одно диссидентское сообщество, во времена СССР аккуратно ходил на первомайские и ноябрьские демонстрации, но взглядов своих удивительным образом не скрывал. Когда в финале 70-х на автобусной остановке его спрашивали, давно ли не было 146-го, он отвечал прямо: «С 1917-го». При этом надо сказать, что власти он противостоял любой и в исторической последовательности: сначала, как было сказано, советской (наиболее продолжительный период), потом — ельцинской (период средней продолжительности), а затем и путинской (увы, совсем коротко). Вызвать же его на разговор о чем-то менее общественном и более индивидуальном за годы совместной жизни мне не удалось ни разу — его воспоминания о фронте были сугубо фактическими и начисто лишенными психологических подробностей, примерно такими же были и воспоминания семейные. Разговоров о личной жизни Н.И. не допускал в принципе. Казалось, все виденное и прожитое отлилось у него сразу в словесную «атаку сопротивления», он будто перешагнул фазу превращения пережитого в опыт и приступил непосредственно к разбору причин случившегося. Ну и нашел генеральную причину произошедшего. Это была, сами понимаете, власть. То, что принято называть мудростью много повидавшего человека,

у него никак не проявлялось. Наоборот, поступкам компромиссно-дальновидным он всегда предпочитал грозную фразу в глаза врагу. Тут особенно доставалось ДЕЗу — власть сантехника становилась Властью... Да и зачем Н.И. была эта мудрость? Он совершенно не интересовался собой и тем, что внутри него, — только внешним и социально-масштабным.

В последнее время я вспоминаю Н.И. не только как человека моей жизни, но и в контексте просмотренного документального, особенно международно-фестивального, кино. И внутри себя называю многих авторов, на всю голову увлеченных политическими проблемами глобального масштаба, страдающими «синдромом Н.И.».

В том смысле, что среди режиссеров документального кино мне все чаще встречаются люди, которые используют обобщения континентального, а то и земшарного масштаба, потому что отчаянно не знают, что делать с собой и куда себя подевать. Они заняты происходящим в большой политике и далеких странах, поскольку что-то такое личное просится у них наружу, но отливается в гневный пафос — против мировых несправедливостей и гадких действий разнообразных властей. К этой категории кинопроизведений относятся практически все фильмы еврорежиссеров о Чечне, множество их фильмов о Китае и некоторые — об ужасах политического насилия в Латинской Америке. И дело тут не в заказе телеканалов, а в глобальном соцзаказе. Прогрессивный зритель из стран, населенных «золотым миллиардом», испытывает сильное чувство общечеловеческой солидарности, но это, мне теперь кажется, лишь оборотная сторона его инфантилизма. Люди не в силах заглянуть в себя. И оголтело озираются по сторонам. Я вам больше скажу — и Майкл Мур у меня вливается в эту колонну...

...Что-то долго я веду к Берлинеру, милой девушке, японской кореянке, и их фильмам, показанным в программе Форума молодого кино. Да по их поводу у меня и мыслей меньше, чем о прогрессивно-инфантильном человечестве в целом. Но главная — что они противостоят человечеству с синдромом Н.И. Потому что заняты собой.

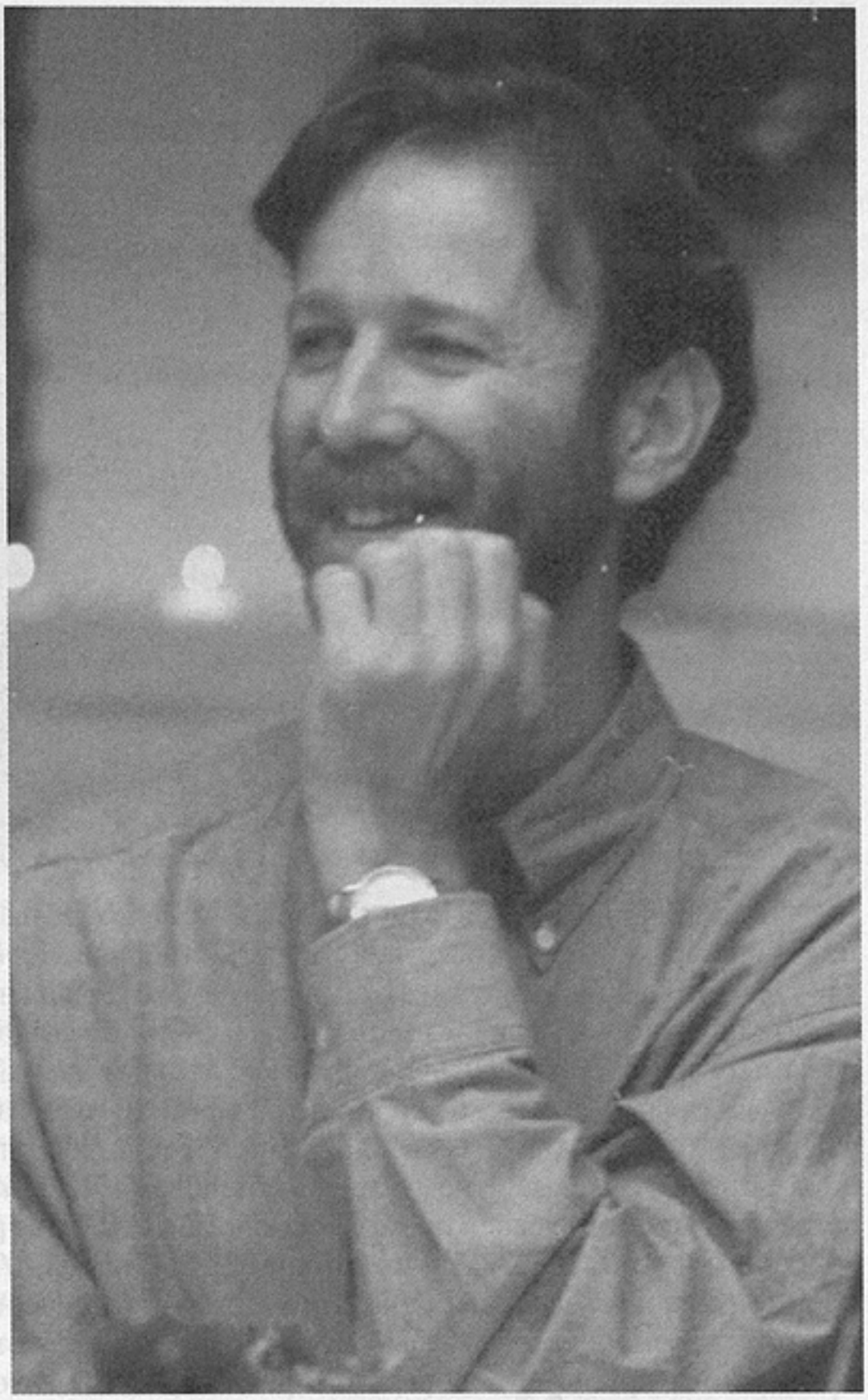
Алан Берлинер живет в Нью-Йорке, занимается документальным кино и в своих фильмах демонстрирует исключительную режиссерскую изобретательность и зрелое мастерство. Фильмы же он снимает исключительно о себе.

Причем о себе Берлинер снял уже пять фильмов — «Семейный альбом» (Family Album, естественно, о своей семье и альбомах других семей за весь американский XX век), «Близкий чужой» (Intimate Stranger — о себе и о дедушке по матери), «Никого не касается» (Nobody's Business — о себе и о своих взаимоотношениях с папой), «Сладчайший звук» (The Sweetest Sound — о своем имени Алан Берлинер и других найденных Аланах Берлинерах). И наконец Wide Awake (название адекватно непереводимо, а если примерно, то «Проснуться по-крупному», но плюс все смысловые обертоны слова awake — осознавать, осторожничать...) — это о том, что он, Алан Берлинер, очень плохо спит. С трудом засыпает, просыпается чуть свет, потом засыпает повсюду, где затормозит, от бессонницы становится рассеянным — даже на показы собственных фильмов приходит, не захватив кассету... И волнуется, не унаследует ли это докучливое качество его дитя-бутуз (в ходе фильма, собственно, рождающийся). И расспрашивает маму с сестрой, не было ли этой гадости в предшествующих поколениях семьи. И отменно дрыхнущей жене завидует, и постыдно клюет носом в суперэкспрессе.

Оторваться от этого повествования по такому ничтожному, казалось бы, поводу, я по-зрительски не смогла. То есть девяносто минут про то, что автор плохо спит, пронеслись, как ладно скроенный триллер.

Тут, правда, надо сказать о том, чего ни в коем случае сказать нельзя. Нельзя сказать, что Берлинер снимает кино «о себе, любимом». Он снимает о себе и любимом, и нелюбимом, и о странноватом, и о плешиватом, и уже не первой молодости, и с еврейскими комплексами, и со вселенской депрессией, и со страстью к перестраховке. Он снимает о том, что действительно знает, с чем давно знаком и что под рукой — последнее обстоятельство важно для

предпринимаемого детального исследования. Три этих фактора — ньюйоркость, отсебятина и ирония к предмету — делают его чем-то вроде Вуди Аллена от документального кинематографа. Берлинер, как и Аллен, как известно, с трудом сдвигаемый с Манхэттена, снимает фильмы, не сходя с места — с того же Манхэттена, — да еще и по преимуществу в своей квартире. Но дело в том, что он движется вглубь — к нижним этажам небоскреба под названием «успешный белый американский мужчина», к тому, на чем он стоит. И в подвал — к семейным воспоминаниям, к фильмам детства, к маминым рекомендациям «считать овечек, чтобы заснуть», к неявной диктатуре общественного, которое требует спать по ночам. И еще глубже — к центру Земли — к обычному человеку, у которого, вишь ты, какая проблема: не спится ему. А потому Берлинер явно и совершенно не боится показаться нарциссом — он, взрослый человек, знает, что его проблемы, скорее всего, в нем самом и что с собой самим сложнее разобраться, чем с президентом Бушем, ущербной демократией и диктатурой корпораций.



Алан Берлинер

Естественно, на своем пути к причинам бессонницы он обратится и к врачам-профессионалам, они расскажут много интересного про сон, но от этих рассказов самих по себе вовремя не заснешь... Да и хочет ли на самом деле Берлинер заснуть? Вот в чем вопрос. А потому он подвергнет самому тщательному анализу свою жизнь, соберет семью — маму, красавицу старушку, и сестру-красавицу. Когда же мама скажет, что она-то, чтобы заснуть, считает воображаемых овечек, Берлинер смело примонтирует к маминому признанию хронику, в которой бравые ковбои загоняют в вольер тридцать бедных овечек, а овечка перепрыгивает изгородь, и этот кадр Берлинер повторит раз десять. И тут невольно почувствуешь себя внутри какого-то дурного черно-белого сна (сна! сна!): вокруг тебя толпятся овечки, трутся о твои ноги теплыми шерстяными боками, толкают копытами, стремясь к изгороди, да ты и сама — овца в завитушках бессмысленных.

«Wide Awake», режиссер Алан Берлинер

Фильм Берлинера — в этом-то и дело, — несмотря на видимую рассудочность и явную комедийность, действует почти физиологически. Хочется туда — внутрь экрана, к плешиватому человеку, который с такой хорошей дикцией, так мягко, но так настойчиво, сидя в кабинете с тщательно каталогизированным архивом (тысячи вырезок из прессы по темам, миллионы фото, безмерные метры любительской хроники) говорит тебе в глаза, что у него, именно у него, а не у кого-то там, есть конкретная проблема и он намерен с ней разбираться. Хочется туда, к нему, зрелому человеку, но, как и ты, смущенному встречей с подлинно своей проблемой. А чтобы как-то ее решить, хороши все способы — и детально-комический автопсихоанализ, и очень ассоциативный монтаж, и гэговая подборка эпизодов из старых черно-белых фильмов, в которых разнообразные мальчики из-под одеял желают мамам спокойной ночи, а потом другие дети из фильма в фильм просят родителей не гасить свет... Посредством этих крошек повзрослевшего Мальчика-с-пальчик Берлинер ведет зрителя внутрь себя, внутрь процесса своей режиссерской и человеческой жизнедеятельности. А фильм о том, как бы поспать, становится фильмом о том, как, черт возьми, не кемарить по жизни. Как не продрыхнуть свой фильм, своего ребенка, свой лучший — в смысле продуктивности для развития отношений, конечно, — скандал с женой.

Детальность видео, маленькие камеры, неброскость процесса съемки сделали кино из акта сакрального (обставленного, например, ритуалом установки света) делом интимным. И заставили документалистов из дотошных и эстетически взыскательных обнаруживать новые пути повествования, новые интонации для «интимной лирики» и новые, так сказать, способы откровенности.

Другой вопрос, что о себе можно сделать не только психо- и аналитическую комедию, но и целую социальную сагу. Так поступила та милая девушка — кореянка из Японии Ян Ёнхи. В своем «Дорогом Пхеньяне» (Dear Pyongyang) она оказалась действующим лицом довольно масштабной исторической коллизии. Однако эта сага о семье корейцев с территорий, некогда покоренных Японией, снята чрезвычайно субъективной камерой самой Ян Ёнхи и с виду более всего напоминает дурковатое такое home video — пафос, таким образом, серьезно снижен. Возможно, потому что Ян отдает себе отчет во всей абсурдности семейной (да и вообще) истории. Корейцы в Японии до недавнего вре-

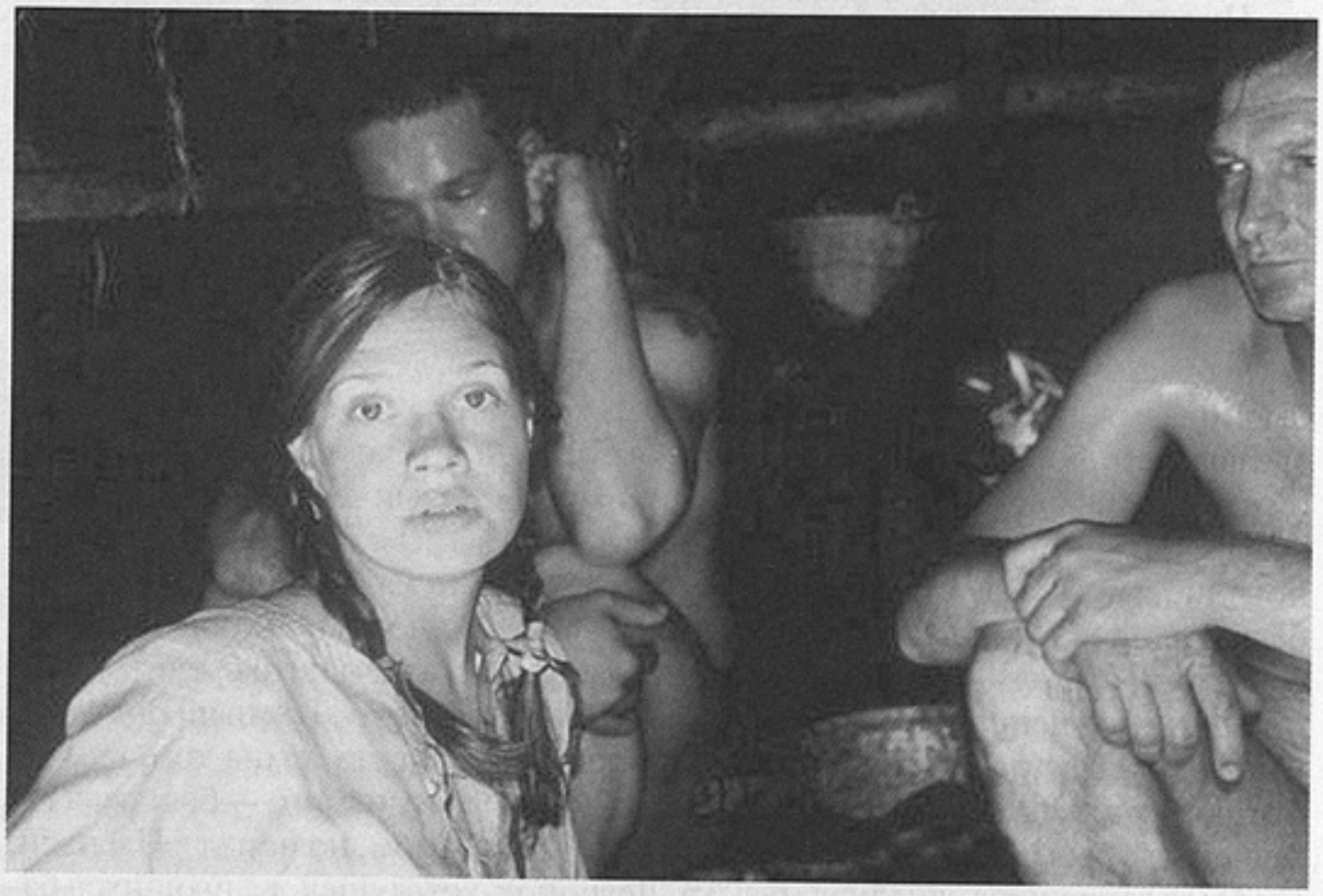
мени явно были людьми второго сорта, и отчасти поэтому они тянулись к родине. Родина же, как известно, разделилась на две взаимоисключающие Кореи. И японские корейцы тоже. Одни — за Север, а другие — за Юг. Папа Ян за Север. Он до такой степени за Север, что отправил туда трех своих сыновей — укреплять духом и делами коммунистическую половину родины. И не беда, что родине были, может, и нужны дела и дух, но не разум выросших в Японии парней. Один из них пережил там даже некий психический срыв — из-за программной невостребованности интеллекта при корейском коммунизме. Ну а папа был активистом просеверокорейского движения в Японии, он нашел в этом цель, призвание и личностную психологическую компенсацию, он поставил жизнь под знамена борьбы и даже дочку — маленькую тогда Ян Ёнхи — убедил стать корейской пионеркой. Он ездил в Северную Корею и стоически не замечал ужасов тамошней жизни. Как, впрочем, и бесконечно пакуемых женой огромных посылок — детям и внукам в Пхеньян, которые без них, этих вечных коробок метр на два, просто физически не выжили бы в раю коммунизма. Но папа Ян все равно хороший человек — ведь только любимого и достойного человека можно четыре года снимать на видео, чтобы через него, через свое отражение в нем и его отражение в себе понять, что сделала история вот со мной, тридцатипятилетней Ян Ёнхи... Она снимала папу с мамой на кухне. Папино питие сакэ с пивом. Мамино смешливое упаковывание традиционных посылок. Сборы папы и мамы в Пхеньян — на празднование папиного семидесятилетия. Воды моря, по которому чинно плывет белый лайнер с папой и мамой на борту. Папу с мамой в национальных корейских костюмах. Братьев в Пхеньяне (да так, чтобы тем не навредить). Сам праздник под непременным портретом «дорогого Вождя». Пхеньян под такими же портретами. Суперталантливого юного пианиста, сына того самого брата, кто не выдержал первых столкновений с коммунизмом, — брат ведь тоже некогда был суперталантливым молодым пианистом, но попал в Пхеньян, где была запрещена западная музыка. Девчонок-хохотушек, радующихся бабушкиным подаркам. Всю эту сумбурную и бурную жизнь, разделенную папиной волей и историей семьи. И, наконец, себя (голос за кадром), все пытающуюся сказать папе, что она хочет взять южнокорейское гражданство... Камера Ян редко выбирается из четырех стен — в Токио ли, в Пхеньяне ли, а ее герои — исключительно «односемейцы». Но получается, что, рассказывая только о своей семье, о своем парадоксальном папе и своих с ним отношениях, снимая, в общем-то, семейную хронику, Ян удалось создать своего рода home video новейшей истории.

И тут является мысль: а ведь люди, которые делают документальное кино про себя и с собой в качестве «основного материала», и не рискуют быть обвиненными в нарциссизме. Потому что они, в отличие от создателей полотен о далекой Чечне, рискуют реально. Отношениями с близкими, самим фактом того, что снимать приходится по живому. Отсебятина штука дорогая — тут уж надо лезть в кузов: быть окончательно откровенным. И тогда уж, как, например, в случае с Ян, снять и папу с инсультом в больнице, беспомощного, недвижимого, дышащего, как рыба на берегу. И проследовать по избранному маршруту дальше — довести меня, зрителя, например, едва не до слез одной из финальных сцен.

Мама Ян, смешливая по-прежнему, но уже как-то на пределе сил, берет у дочки ее традиционный подарок папе на день рождения, какие-то деньги, видимо, немалые, и кладет их парализованному мужу в нагрудный карман — точно его жестом. Это жест из начала фильма. Папа брал у Ян подарочные деньги и помещал в свой нагрудный карман этим самым движением — нежадного, но бережливого, много повидавшего на своем веку человека. Родного человека, который уходит. Медленно, но неотвратимо. Как свет в сумерки. А камеры для ночной съемки *этого рода* еще не изобрели.

М.ЛИПОВЕЦКИЙ

В гнезде «кукушки»



«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин

На международном фестивале в колорадском городе Теллурайд одновременно были показаны два русских фильма: «Кукушка» Александра Рогожкина и «Война» Алексея Балабанова. Рассказывают, что на пресс-конференции после показа «Кукушки» любознательный молодой человек без всякой задней мысли поинтересовался, не видит ли Рогожкин сходство между своим фильмом и балабановским — оба про войну, про «простых людей», про cultural mix... На невинный вопрос режиссер отреагировал, к счастью, непереводимо, но достаточно выразительно, что даже не знакомый с бесценной русской лексикой зал догадался, что и кого именно Рогожкин имел в виду.

Отповедь Рогожкина, помимо авторского темперамента, имела под собой и причины культурного порядка. Последние вряд ли были понятны фестивальной тусовке. Трудно найти режиссера, который бы так эффектно ответил на неоимперский «социальный заказ», как Балабанов, и трудно найти фильм, который бы так противостоял ностальгии по «великим нарративам» советской империи, как «Кукушка». (Любопытно при этом, что и у «Кукушки», и у последних фильмов Балабанова — общий продюсер, Сергей Сельянов, и общая студия — «ТриТэ».)

«Кукушка» может послужить выразительной иллюстрацией к концепции Александра Эткинда о русском сюжете внутренней колонизации (СВК)[1]. Напомню, Эткинд доказывает, что *в сюжете внутренней колонизации* (СВК) обязательно участвуют «Человек Власти и Культуры» и «Человек из Народа». Отношения между этими героями в русской классической литературе, как правило, медиируются фигурой «Русской Красавицы», «бесклассового, но национального объекта желания». При этом в действие вступает модель жертвоприношения, которая, как показал Р.Жирар, является не только самой древней формой разрешения неразрешимых конфликтов, но во многом определяет логику культуры и, в частности, романа. «В конце сюжета обыч-

[1] Подробнее об этом см. в моей статье «В отсутствие медиатора». «ИК», 2003, № 11.

но проигрывается древний мотив жертвоприношения, и в жертву приносится один из участников этой треугольной конструкции. В зависимости от того, кого приносит в жертву роман — Человека из Народа, Человека Культуры или Русскую Красавицу, — мы получаем три варианта сюжета», — пишет Эткинд.

Распределение ролей, предложенных СВК, в «Кукушке» предельно обнажено. Финн Вейко (Вилле Хаапсало) узнаваемо воплощает архетип Человека Культуры — не зря он внимательно читал Достоевского и не зря его приковали к скалам за неподчинение командам. Вообще Вейко изображается как эмблема рациональной цивилизационной стратегии: прикованный к скале, он сравнивает себя с Прометеем, его кропотливое и упорное освобождение выдает в нем не только бывшего студента, еще не позабывшего уроки физики, но и прилежного читателя Жюля Верна (в отличие от русского капитана Ивана, «освобожденного» случайной бомбой, сброшенной со своего же, советского, самолета). Попав к Анни, Вейко первым делом строит баню. Его «колонизационный» проект, однако, не радикальный и не экстремистский, а либеральный и пацифистский. Человек из Народа — это, разумеется, Иван — «Пшелты» (Виктор Бычков), тоже диссидент, тоже с властью не ужившийся, но читавший поменьше книжек, чем его оппонент (имя Толстого для Ивана ассоциируется с газетной информацией о разрушении Ясной Поляны, а Достоевского он и вовсе не знает). Его сознание подчинено скорее иррациональным, чем рациональным доминантам: оно заколочено идеологическими блоками вперемешку с есенинским «сентименталитетом» и гораздо труднее поддается медиации. А между ними — медиатор саами Анни (Анни-Кристина Юуссо), равнодушная к идеологическим противоречиям, которая, как и положено медиатору, спасает и любит и того и другого, не дает Ивану убить Вейко и в конце концов рожает от них двоих детей.

«Треугольник» СВК всегда предполагает доминирование одной из сторон — Рогожкин впервые в русской традиции превратил его в «равносторонний»: все — Другие, ни у кого нет привилегированного дискурса. Это глубоко постмодерное понимание «колониальной» коллизии практически уникально в русском контексте.

При этом понимание все-таки никогда не становится полным: пересечение разных языков создает принципиально многозначные, внутренне противоречивые, амбивалентные смыслы и ситуации. Здесь мужское и женское меняются местами: Иван носит женскую юбку, а Анни принимает портрет Есенина за портрет жены «Пшелты»; прощание оборачивается встречей; профанное — священным (грибы Ивана), вражда — братанием (Иван надевает шинель Вейко, но отвечает словом «фашист» на призывы последнего к миру); внешнее непонимание — глубинным совпадением; смерть — сексуальностью и возвращением к жизни. Не только шаманство Анни, но и в первую очередь языковая игра определяют пространство фильма как пространство мифологической медиации оппозиций.

Во-вторых, особого внимания заслуживают сюжетные функции Анни. Эта роль недаром принесла призы актрисе и обеспечила успех фильма: Анни легко, органично и чрезвычайно обаятельно воспроизводит весь архетип мифологической медиации, поддержанный к тому же последовательно актуализированным ритуалистическим контекстом. Анни, как и положено медиатору, пребывает не только вне идеологии, но и вне морали, и вне истории. Она одновременно наивна и цинична, добра и сурова, приземлена и возвышенна. Она не поддается «категоризации» и потому оказывается самой свободной из всей троицы. И несмотря на равносторонность этого треугольника — вся коммуникация все-таки зависит от нее и на ней держится. Нужда в медиаторе, тоска по медиатору выразились в «Кукушке» с небывалой остротой.

Вместе с тем из всех трех «иностранцев» Анни подчеркнуто самая Другая — но именно поэтому самая привлекательная. Экзотичность — это еще и способ сделать видимым художественную *условность*, передать не реалистическую и не мифологическую, а скорее сказочную модальность этого характера. Ведь меди-

атору Анни удается то, что не удавалось ни одной героине русского сюжета внутренней колонизации: ей удается *отменить уже свершенное жертвоприношение*. Вейко смертельно ранен Иваном — вполне типичный, казалось бы, исход сегодняшнего, постсоветского, витка «внутренней колонизации», столкнувшей либерального колонизатора с «народной» ментальностью, выкованной десятилетиями советской жизни. Но от смерти Вейко спасает магия Анни. Это один из самых выразительных эпизодов фильма — мифологический переход в мир смерти здесь предстает воочию, как реальность, — тем эффектнее победа Анни. Именно магическая окраска характера Анни придает всей коллизии отчетливо сказочный оттенок. Сказка, как известно, родственна утопии, но лишена утопической агрессивности. Сказка не проективна, а мечтательна, причем мечтательна не всерьез, а с заметной ухмылкой — «нарочитая поэтическая фикция», как называл сказку Пропп. «Кукушка» и есть волшебная постмодерная сказка о магии и чуде медиации и о том, что все — *Другие*, и только этим родственны друг другу.

Продолжая параллели со сказочно-мифологическим миром, нетрудно заметить, что пространство Анни — между страшным лесом и холодным морем — в то же время явственно изображается как невидимое постороннему глазу пространство между жизнью и смертью. Анни легко доходит до дороги, по

«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

которой проезжает военная техника, но ее саму никто не замечает: к ней прибиваются только смертники, чудом избежавшие назначенной им участи (Вейко и Иван), и покойники (убитые смершевец с шофером, летчицы, потерпевшие крушение). Показательно и то, что и вход в мир Анни, и выход из него сопряжены с воскресением из мертвых: сначала Анни начинает хоронить Ивана, который оказывается не убитым, а контуженным, а сразу после ритуала воскрешения Вейко фильм, пропуская значительный временно́й отрезок, показывает, как Иван и Вейко покидают свою спасительницу и любовницу. Примечательно, что уходящие мужчины одеты в шубы и шапки из оленьих шкур: зашивание в шкуру в сказках и в ритуалах связано с «представлениями о переправе умершего в иное царство»[2]. Вместе с тем в «Кукушке» не вполне ясно, где именно пролегает граница между жизнью и смертью: внешний, исторический, мир определяется скорее как мир смерти, в котором «от всех мужчин пахнет железом и смертью»; с другой стороны, мифологическая долина мертвых, куда уходит Вейко, полностью лишена каких-либо исторических декораций. Нарушив (идеологические) запреты, оба героя попадают в пространство меж-

[2] Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000, с. 172. Далее ссылки на эту книгу даются в скобке после цитаты.

ду жизнью и смертью, или, иными словами, переживают состояние временной смерти (или иной жизни?), что в полной мере вписывается в мифологический пратекст волшебной сказки. Как показал Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки», большая часть сказочных мотивов возникает на пересечении посвятительных обрядов и мифологических «представлений о загробном мире, о путешествиях в иной мир» (308). Связь с похоронными ритуалами в «Кукушке» вполне очевидна[3]. Отсылка же к ритуалам инициации видится и в том, что, пройдя через мир Анни, и Вейко, и Иван достигают полной зрелости, становясь *отцами* сыновей Анни, хотя сами герои об этом, похоже, никогда и не узнают.

В этом контексте понятно, что Анни играет не только роль шамана, но актуализирует амбивалентный архетип богини смерти и плодородия, Великой Матери. Ее власть над смертью видна в ритуалах возвращения мужчин к жизни, ее витальность выражена ничем не сдерживаемой сексуальностью — при этом секс особенно необходим ей после путешествия в царство мертвых. Обратим внимание и на то, что Анни соединяет небо (недаром ее настоящее имя — Кукушка), землю (хтоническая собака в сцене ритуала) и воду (море окружает ее, ей принадлежит спиральный лабиринт — ловушка для рыбы, который одновременно напоминает раковину — древнейший символ женщины). Сочетание этих качеств с функциями шамана, контролирующего состояние временной смерти, в русской традиции (а сценарий, напомню, написан Рогожкиным) представлено Бабой Ягой. Подобно Бабе Яге, Анни охраняет и неоднократно пересекает границу между жизнью и смертью, повелевает животными (заговор, обращенный к оленю); подобно Бабе Яге реагирует на запах пришельца («Русський дух ко мне в лес зашел»), — только фольклорная Яга морщилась на запах «живого человека», а Анни фиксирует исходящий от Вейко и Ивана дурной запах войны и смерти. Посреди двора Анни, постоянно привлекая внимание камеры, на высоких пнях возвышается амбар (так называемый «айте»), живо напоминающий избушку на курьих ножках. Анни, как и фольклорная Яга, кормит героев и поит их магическими напитками (с кровью оленя и травами), приобщая тем самым к своему миру.

Но в отличие от асексуальной русской Яги Анни не только инициирует сексуальные акты, но и, громко крича от наслаждения, совокупляется с обоими «гостями». Раскованная и открытая сексуальность Анни также не противоречит функциям архаической матриархальной богини — но не сказочной Яги, а ее мифологического прототипа: Великой Богини, в большинстве традиций не имеющей имени (Дурга в Индии, Ну-Ну в Китае, Мать-Сыра-Земля в русской культуре), изображаемой одновременно и как мать всего сущего, как гипербола женской зрелости, и как хрупкая девушка. В саамском пантеоне эта роль принадлежит «женщине-демиургу», «матери–земле» Мадеракка . В сущности, параллели между Анни и Бабой Ягой если и возникают, то лишь в той мере, в какой Баба Яга сохранила черты Великой Богини. Именно к этому древнему мифологическому образу восходит «Кукушка», причем архетипы в фильме как бы прорастают сквозь прозу жизни героини, приобретая не только прагматическую и психологическую, но и физиологическую убедительность (четыре года без мужчины).

Вместе с тем на мифологическом фоне ясно видна редукция этих архетипов женской власти в фильме Рогожкина. И в фольклорной сказке, и в ритуале инициации от шамана или Яги исходит смертельная опасность: они жестоко испытывают героев, убивая или поедая не прошедших проверки на зрелость. Аналогичная амбивалентность свойственна и палеолитической Великой Богине. Ничего подобного нет в «Кукушке»: Анни здесь выступает

[3] Так, даже действия героев «Кукушки» — с точки зрения других — оцениваются как сознательный выход за пределы жизни: баня, которую строит Вейко, в русской культуре служит традиционным местом контакта с различными духами, в том числе и духами смерти, а Анни определяет помывку как занятие, смертельно опасное для здоровья (муж сходил в городе в баню, потом долго болел); а грибы, которые собирает и ест Иван, — это, по мнению Анни, путевка на посещение другого мира («решил пообщаться с предками?»).

исключительно в роли дарителя — жизни, еды и секса. С этой редукцией, с превращением Яги во всепрощающего ангела-хранителя, связана и другая любопытная в постколониальном контексте черта Анни.

Несмотря на центральное положение этой героини в коллизии, которая, как уже говорилось, подрывает претензии какой-либо позиции на привилегированный язык, представляя всех участников сюжета как Других, само изображение Анни в фильме несет на себе печать *сугубо колониальных стереотипов Другого*. Единство с природой, владение магией, готовность служить мужчине, а главное — сексуальная ненасытность и несдержанность всегда входили в стереотипный набор качеств «дикарки» в европейском колониальном дискурсе. По мнению Х.Уайта, фетишизация «дикаря» в колониальном дискурсе становится проекцией желаний и комплексов, репрессированных в имперской культуре.

Таким образом, в «Кукушке» складывается довольно странная ситуация: узловой характер фильма *одновременно* актуализирует архетипы женской власти и стереотипы колониальной безвластности. Сочетаясь в образе Анни, придавая двойную окраску, в сущности, одним и тем же чертам ее характера, эти модели взаимно подрывают друг друга. Более того, отмеченная выше «ангелизация» Бабы Яги свидетельствует о том, как стереотип «дикарки» влияет на архетип женской власти, по существу, стерилизуя саму эту власть, переводя ее в чисто декоративное измерение стилизации. Интересно, что авторы «Кукушки» сами, похоже, не замечают это внутреннее противоречие центрального характера — во всяком случае, я не заметил в фильме никакой рефлексии на эту тему. Для них стереотипный noble savage и архетипическая богиня жизни/смерти — это одно и то же. Фильм о медиации парадоксально исключает героиню-медиатора из самого этого процесса. Словно испугавшись чрезмерной власти, отданной в ситуации кризиса социальных метанарративов женскому характеру, фильм Рогожкина стремится упростить и тем самым ослабить и принизить Анни, так сказать, в превентивном порядке лишив этот архетипический образ *опасной* амбивалентности и еще более опасной силы. Параллелизм и взаимосвязь между гендерными и колониальными стереотипами, между патриархальной моделью женственности и имперским образом Другого давно исследована. Если признать, что укорененное в русской культурной традиции отношение к кавказцу или к чукче — это специфический вариант ориентализма, то необходимо учесть и то, что дискурсы культурных и сексуальных различий накладываются один на другой. Однако «Кукушка» невольно *расщепляет* риторическое единство двух репрессивных моделей: в этом фильме колониальный образ Другого подрывается путем актуализации сказочно-мифологических матриархальных архетипов, но потенциал последних, в свою очередь, укрощается посредством колониальных стереотипов. Странная, но набирающая в последние годы популярность[4] комбинация постколониальных тенденций с сохранением и даже парадоксальным усилением патриархальной парадигмы власти выразилась в «Кукушке» резче, чем где бы то ни было, что и придает этому фильму значение важной метафоры современного состояния постсоветской культуры.

И все же культурный парадокс, отразившийся в «Кукушке», представляется несколько более сложным. Эту сложность можно проиллюстрировать сопоставлением «Кукушки» с «Возвращением» Андрея Звягинцева. Между этими фильмами — полагаю, вне всяких влияний, чисто типологически, — как ни странно, обнаруживается много общего. И тут, и там три персонажа вовлечены в определенный переходный обряд (в «Возвращении» вся сюжетная динамика диктуется логикой ритуала инициации); и тут и там герои изолированы от внешнего мира и переживают временную смерть (в «Возвращении» эта символическая смерть оборачивается реальной гибелью отца); и тут и там

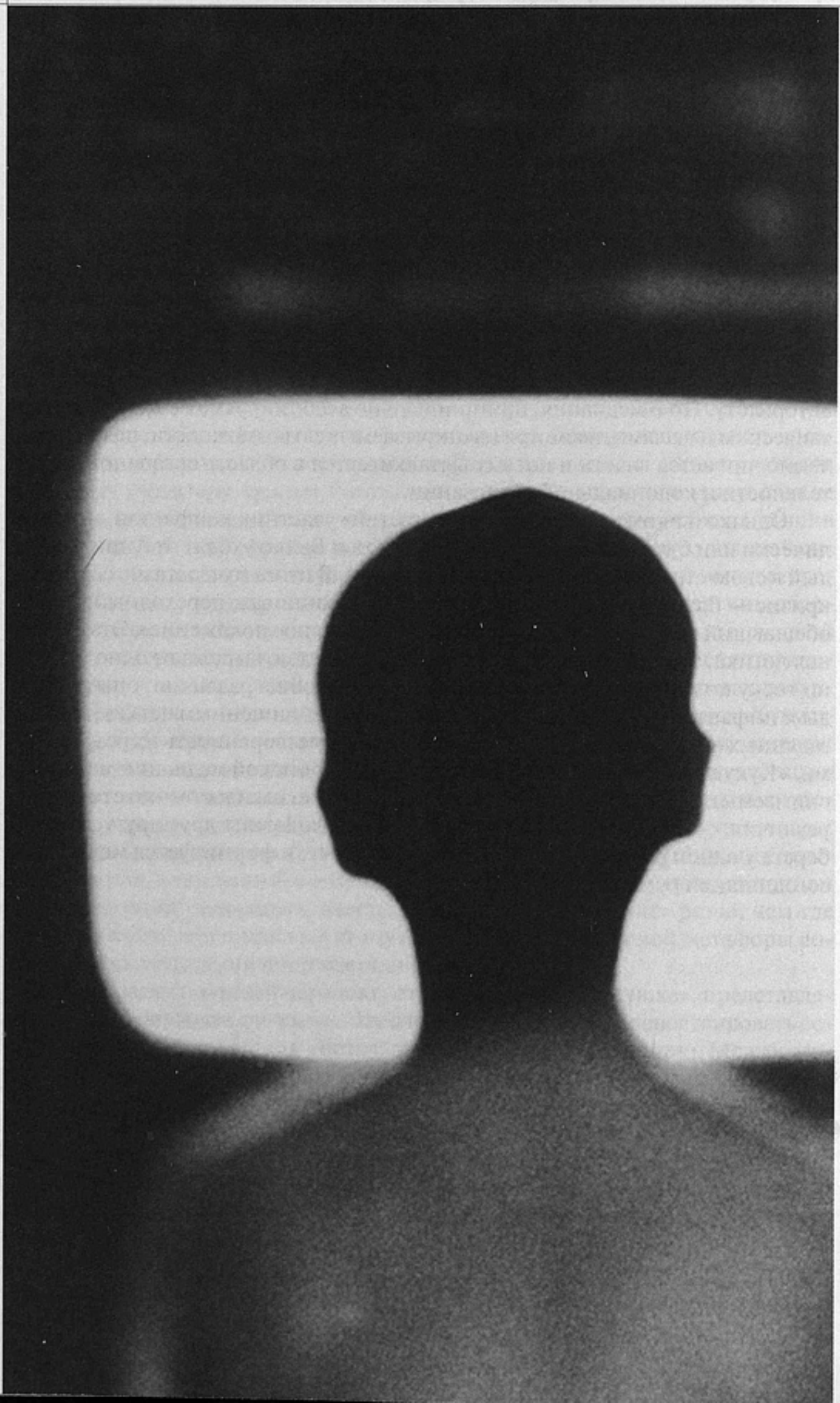
[4] Сходную риторическую конструкцию можно увидеть во «Времени танцора» В.Абдрашитова по сценарию А.Миндадзе, в романах А.Волоса «Хурамабад» и «Маскавская Мекка», в «Турецком гамбите» и «Алмазной колеснице» Б.Акунина.

локальное действие прямо соотнесено с разомкнутым в бесконечность пейзажем. При этих сходствах очевидны и зеркальные, с точностью до наоборот, различия: в «Кукушке» гости из внешнего, страшного мира приходят к шаману Анни, а в «Возвращении» из столь же неблагоприятного мира приходит сам «шаман» — отец. Отсюда и перевернутое соответствие между финалами фильмов: в «Кукушке» Иван и Вейко становятся героями мифа об отцах, рассказываемого Анни их сыновьям, а в «Возвращении» погибший отец впервые принимается сыновьями как высший, трансцендентный авторитет только после того, как лодка с его телом навсегда уходит под воду. Главный же контраст между «Кукушкой» и «Возвращением», разумеется, состоит в стратегии самого «шамана»: в отличие от Анни, отец в «Возвращении» решительно отвергает какую бы то ни было медиацию и какое бы то ни было многоязычие — он предлагает диктаторскую монологическую власть, требуя от сыновей подчинения и подражания себе. Вполне естественно, что, подобно тому как образ Анни строится на параллелях с матриархальной богиней и noble savage, образ отца сочетает в себе небритую суровость сериального мачо с христианскими аллюзиями. Однако важно и другое: медиация Анни благодарно и спасительно принимается героями «Кукушки», тогда как сыновнее сопротивление власти отца приводит к его гибели в «Возвращении».

Иначе говоря, если смотреть на эти фильмы как на метафоры современной русской культуры, то окажется, что они фиксируют непреодолимый разрыв медиации и власти. Жесткая «мужская» власть, не признающая медиации, основанная на патриархальном/имперском доминировании, отторгается, хотя и становится объектом последующей ностальгии по трансцендентальному авторитету. Но и медиация, принципиально ассоциируемая с женским и архаическим началами, несмотря на открываемые ею возможности, целенаправленно лишается власти и потому выталкивается в область сказочной мечтательности и колониальной стилизации.

Однако и в том и в другом случае «третий» участник конфликта — символически или буквально — устраняется: Иван и Вейко уходят от Анни — каждый в свою страну, отец исчезает на дне озера. В итоге гомеостазис сохранен, кризис — благоприятный или трагический — миновал; переходный ритуал, обещавший новую жизнь, вернул героев в «исходное положение». Эта сюжетная логика, этот разрыв между медиацией и властью выражают одновременно тоску по медиатору, страх многоязычия и вообще различия, опыт свободы и инфантильную растерянность перед миром, лишенным четких, заранее заданных ориентиров, шок от перемен и неудовлетворенность их результатами. «Кукушка» и «Возвращение», сказка о материнской медиации между неснимаемыми различиями и притча об убитом отце, насильственно стиравшем различия, — эти фильмы подобны и противоположны друг другу, как два берега у одной реки. Между ними, по-видимому, и формируется мейнстрим сегодняшней русской культуры.

M E D I A



ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Низвержение в телевизор

...Ну что у них здесь за тоска!.. Дурака лелеют, дурака заботливо взращивают, дурака удобряют... Дурак стал нормой, еще немного — и дурак станет идеалом...

Аркадий и Борис Стругацкие. «Хищные вещи века»

Пуфф в бокононовском смысле означает судьбу тысячи людей, доверенную дурре.
А дурра — значит ребенок, заблудившийся во мгле.

Курт Воннегут. «Колыбель для кошки»

Конец минувшего года прошел под знаком противостояния между двумя лидерами телерейтинга — Михаилом Булгаковым и Евгением Петросяном. Совершенно неожиданно сериал по культовой книге советской интеллигенции, ставшей сорок лет назад символом приобщенности к подлинным ценностям культуры, собрал небывалую аудиторию на том самом телеканале, который успешно завершил год шестичасовым петросяновским беспределом, воплощением торжествующей пошлости.

После Нового года соревнование продолжилось. На сей раз телеканал «Россия» выставил в битве рейтингов «В круге первом», и оказалось, что сравнимый с булгаковским успех достигается и тогда, когда на экране — ни спецэффектов, ни бойкого сюжета, ни запомнившихся с детства броских цитат, а лишь одни «говорящие головы», проводящие время в тихих, спокойных, абсолютно невыигрышных «разговорах про умное». И те же самые зрители, которые создали рейтинг этому удивительно «нерейтинговому» продукту, спешили по окончании каждой серии переключиться на Первый, к заунывной пошлятине по мотивам Ильфа и Петрова. Впрочем, наверное, социология могла бы подтвердить, что и рейтинги экранизации народной баллады «Если в кране нет воды» (которая вышла в эфир под названием «Есенин»), и присутствие бесчисленных клонов «Аншлага» на всех каналах — это результат «голосования включенными телевизорами» со стороны тех же «избирателей», которые так уверенно проголосовали за Солженицына и Булгакова: а откуда бы взялись другие?

Еще одним удивительным «спецэффектом» начала года стал кассовый спурт «Дневного Дозора», обеспеченный простым и откровенным способом. Неделями в новостных эфирах людям рассказывали о том, что на «Дозор» надо идти, что на него и так все идут, что на него пойдут еще больше... И — пошли! Раз показывают по телевизору, значит, это правда! А если пока-

зывают по телевизору Петросяна, значит — и это правда! И Булгакова — правда! И Есенина. И что Есенина жиды убили — правда, и что Христа распяли — тоже! И Гусману — ура, он Христа не распинал, потому что его по телевизору показывают, в КВН, каждый раз, и мы его любим!

Телевизор предстал в эти дни и недели источником удивительной массовой эхолалии, платино-иридиевым эквивалентом стиля мышления и способа поведения, «снимаемых» с экрана абсолютно некритически, в режиме он-лайн. Он показал, что сегодня в полной мере *форматирует действительность*. И заставил вновь вспомнить о проблеме под названием «информация и власть».

Конец медиакратии

Еще совсем недавно, в конце 90-х, эта проблема обсуждалась с употреблением термина «медиакратия», который описывал систему управления общественным мнением с использованием потенциала медиасообщества, формирующего информационную повестку дня и систему значимых интерпретаций. Сегодня можно говорить о телевидеократии — воздействие на массовое сознание осуществляется непосредственно с телеэкрана, фактически без участия прежнего слоя «властителей дум».

Что произошло: власть взяла под контроль СМИ, лишив их возможности формировать независимое общественное мнение, и теперь состояние дел на телевидении зависит исключительно от того, что решат «кремлевские»? Или сама медийная тусовка расписалась в своей патологической профессиональной несостоятельности и была отвергнута протрезвевшим обществом?

Еще раз напомним об устройстве медиакратии. Роль первичной фабрики по выработке и запуску в информационное поле интерпретаций и представлений о состоянии «информационной повестки дня» (о том, какие новости и в каком порядке, объеме должны быть упомянуты и как оценены) играли так называемые «качественные» СМИ. Так называли себя малотиражные московские издания, принадлежавшие, как правило, олигархам (приближенным к власти и бюджетным потокам привилегированным бизнесменам), изготавливаемые командами, состоящими из представителей уже упомянутого медиасообщества (привилегированных журналистов, допущенных в московскую политическую и бизнес-тусовку) и потребляемые, в основном, в пределах аудитории, составленной из числа авторов и героев своих публикаций.

Повестка дня, сформированная на основании «коллективного мнения» (изготовителей информационного поля «качественных» СМИ), перехватывалась читателями этих СМИ — собственно, героями публикаций, ведущими представителями тусовки, — и уже через них ретранслировалась на экраны телевидения, откуда поступала в непосредственное пользование массового сознания. По той же цепочке в массовое сознание перекачивались и интерпретации основных событий, которые начинали жить своей жизнью: некоторые из них быстро отмирали или опровергались другими, некоторые — становились основой для устойчивых стереотипов массового восприятия, способных жестко ограничивать возможности свободного понимания и непредвзятого анализа действительности.

В устроенной подобным образом информационной реальности довольно быстро сформировались механизмы собственно медиакратии. Поначалу владельцы «фабрик интерпретаций» не считали нужным координировать усилия, использовали свои ресурсы для сведения мелких счетов с конкурентами и самоутверждения, а в остальном информационное поле оказывалось результатом свободного взаимодействия призраков, создаваемых в медийной тусовке — во всех этих «клубах любителей съезда», «московских хартиях» и пр. Вскоре после президентских выборов 1996 года (когда координация медиаусилий впервые выявила настоящий масштаб ресурса), а особенно после информационных войн 1997 года механизм информационно-политического управления превратился — как недавно сформулировал один эксперт —

в социально-политическое «оружие массового поражения», сила которого неоднократно демонстрировалась публике. С его помощью снимались правительства, рушились репутации, выигрывались выборы. Возник миф о всемогуществе пиара.

Между тем накануне 2000 года контроль за основными медиа оказался сосредоточен в руках нескольких олигархических групп. Но ни Березовский, ни Гусинский, ни иные владельцы медиаресурса не обладали ни должным уровнем ответственности, ни способностью соотносить свои желания и их последствия, а главное, не были стеснены экономическими, юридическими и моральными рамками — прежде всего в силу неразвитости пресловутого «гражданского общества». К этому времени стало ясно, что главной опасностью олигархической медиакратии является не сама по себе принадлежность СМИ частным лицам, а полное несоответствие масштаба ответственности и вменяемости этих «лиц» с масштабом последствий применения ими медийного ресурса. Власть почувствовала себя в положении сказочного императора, окруженного мотыльками, способными управлять судьбами мира и настроениями подданных.

«Разоружение» медиаолигархов было в тот момент не способом борьбы с демократией, а вопросом самосохранения общества, вопросом выхода из кризиса, угрожающего непредсказуемыми и неограниченными по своим последствиям медиатрясениями, чреватыми социально-политическим крахом.

Губительный характер медиакратии ощущался тогда не только в элитах, но и в обществе — именно поэтому ни «гусинское НТВ», ни «березовское ТВ-6» не вызвали реального сочувствия и поддержки за пределами так называемой «либеральной шизы». Люди «наелись» медийного беспредела, когда в стране начинались «рельсовые войны», подыскивались претенденты на царский престол и, главное, в любой момент могло быть взорвано социальное спокойствие. По всей видимости, именно на это общественное согласие опиралась и власть, которая резко разделила две сферы СМИ — «качественные» СМИ и связанное с ними медиасообщество было оставлено в общем-то в прежнем виде, а вот телевидение — непосредственно вступающее в управляющий контакт с массовым сознанием — взято под контроль и отделено от каналов свободного распространения интерпретаций.

Пресловутые «темники» (рекомендованные «сверху» списки тем, подлежащих приоритетному освещению, и тем, подлежащих игнорированию), о которых любят сейчас трагически шептаться в кулуарах российских СМИ и о которых так грозно гомонили более года назад в кулуарах украинских СМИ, всего лишь заменили собой другие «темники», разворачивавшие телевизионную машину произвольным образом по произволу безответственных и неадекватных «частных» планировщиков.

Телевизор на откуп

Теперь «информационная повестка дня» оказалась фактически отделена от той, которую продолжает формировать медиасообщество, концентрирующееся вокруг нескольких «качественных» СМИ («Коммерсант», «Ведомости», «Независимая», отчасти «Газета», «Известия» и некоторые еще более мелкие печатные СМИ — и, разумеется, радио «Эхо Москвы», ставшее своеобразным «заповедником медиасообщества», куда в массовом порядке поступают «на сохранение» бывшие медиафавориты, выдавленные с других теле- и радиоканалов). В результате та часть информационного планирования, которая связана с политической составляющей вещания, оказалась прямо и жестко противопоставлена информационной работе медиасообщества, на глазах превращающейся во все более консолидированную антиправительственную пропаганду.

При этом политизированная часть аудитории разделилась на либеральное меньшинство, фактически игнорирующее позицию и оценки «государственных» телеканалов, и политизированное «лоялистское» меньшинство, всерьез, осмысленно воспринимающее телеагитки про шпионские булыжни-

ки. Есть все основания предполагать, что по самым смелым и завышенным оценкам все они вместе — и фрондеры, и лоялисты — это не более чем 10 процентов аудитории. Именно эти потомки пикейных жилетов, звенящие своими честными и гневными голосами в эфире «Эха» и (или) способные без перевода понимать, что хотел сказать Павловский в «Реальной политике», — именно они становятся объектами воздействия «темников», какая бы тьма эти «темники» ни порождала. Именно на них рассчитаны «двухминутки ненависти», оставляющие равнодушными 90 процентов телеаудитории.

Фактически — как и в остальных отраслях экономики — произошло «равноудаление» любых сил от возможностей влиять на действия власти. Как в 90-е годы политическая активность конвертировалась в конкретные бизнес-результаты, так сейчас в бизнес-результаты было предложено конвертировать, наоборот, политическую пассивность. Фактически произошел обмен: за отказ от своих амбиций «равноудаленные» олигархи получили на откуп те или иные отрасли экономики, а власть выступила гарантом сохранения рамок и правил игры. Телевидение стало лишь одной из таких отданных на откуп площадок. Речь идет о приватизации и разработке ресурсов, которые предопределяют не просто стабильность режима, но и сохранение жизнеспособности страны.

Между тем никто не понимает, на что обрекает страну и ее будущность предоставление «хозяевам телевизора» на откуп национального пространства смыслов в обмен на всего лишь контроль за «лентой» новостей. Не понимают этого и сами хозяева ТВ, искренне полагающие, что их «эксперименты» в области общественной морали вполне допустимы, если, во-первых, приносят доход, а во-вторых, соответствуют «правилам игры» — невмешательству в процесс формирования политической повестки дня.

«Хозяева телевизора» — каждый по-своему — продвинутые, интеллигентные люди. И оправдывают они свою деятельность вполне убедительно, ссылаясь на экономические и социально-психологические аргументы. «Если ты насильно показываешь тот программный продукт, который нравится тебе, или ты считаешь, что это правильно — показывать миллионам телезрителей, — полагает Константин Эрнст, — то человек, который принимает такое решение, довольно странный человек, он, видимо, решил, что может пасти народы. Вследствие того что я себя не отношу к подобному типу людей, мы тщательно следим за пристрастиями аудитории. И если, увы, к моему огромному сожалению, аудитория безмерно радуется довольно примитивному юмору, ну, наверное, аудитории нужен этот тип телевизионного вещания, для того чтобы расслабиться» (интервью «Эху Москвы», 1 января 2006 года).

Политическая логика тех, кто санкционировал именно такую практику медиакратии, понятна: если методы телепиара позволяют нагнать в кинотеатры зрителей на 30 миллионов баксов, если Петросян собирает у экранов десятки миллионов поклонников, то когда-нибудь — когда понадобится этим миллионам объяснить что-то действительно важное, например, про то, за кого голосовать на выборах, — эта отлаженная машина очень пригодится.

Однако на самом деле это — псевдологика. А такая позиция — всего лишь еще одна декларация безответственности, очень похожая на объяснения адептов свободы слова, которые любили рассказывать, что колоссальный перевес чернухи в информационном вещании — это всего лишь честное и профессиональное исполнение журналистами своих обязанностей. «Что ж я буду сообщать в эфире, что лодка не утонула! — грохотал один из глашатаев такого понимания функции СМИ в августе 2001 года. — Это никому не интересно!»

Понимание политической свободы слова как санкции на моральную безответственность в обращении с огромным потенциалом влияния СМИ на общество, по существу, было опасно одним: включался контур «положительной обратной связи», усиливающей всякую негативную информацию, а значит,

подавляющей любую позитивную. Наличие такого контура — факт из элементарной физики — делает систему неустойчивой: всякое негативное внешнее воздействие неограниченно усиливается, возникает резонанс, и колебания продолжаются до пределов прочности, пока все не рухнет.

Нынешние идеологи «телевидеократии», естественно, защищают свою экономическую свободу, и, вместо того чтобы создать систему с нормальной обратной связью, они ее, эту связь, попросту разорвали. А «экономическую свободу» воспринимают как санкцию на ту же самую моральную безответственность. Только речь теперь идет не об информационно-политической сфере, а о культурно-развлекательной, эмоционально-психологической, в конечном счете — о моральной. По принципу экономии мышления и творческих усилий максимальный прирост рейтинга достается за счет наиболее грубых, примитивных приманок.

Именно здесь возникает разница между прежней и нынешней ситуациями. Тогда медиасообщество, падкое на чернуху, приучало само себя и потребителей информации к определенному шоу, этим пользовались олигархи и прочие претенденты на управление массовым сознанием. Добиваясь своих целей, они раскручивали маховик медийного негатива, раздражали, сбивали с толку миллионы телезрителей и в этой мутной воде добивались решения своих задач — будь то избрание своего кандидата в губернаторы или оспаривание итогов приватизационного аукциона. К счастью, эта история не была доведена до своего логического предела — до окончательного выхода массового раздражения из-под контроля, до социально-политической катастрофы.

Сегодня недобросовестные медиаманипуляторы отсечены от возможностей прямого участия в телеуправлении массовым сознанием. Осознав это, они и сами ушли в сторону, сосредоточившись на возделывании собственной площадки в ожидании того дня, когда удастся восстановить прежнюю цепочку управления свободой слова.

Но при этом их место никто не занял. Содержание и стилистика наиболее рейтинговых, наиболее влиятельных телепрограмм не определяются теперь ни интересами влияния и пиар-задачами олигархов, ни политическими установками властей: собакой виляет исключительно хвост рейтинга. Который, как четко разъяснил Эрнст, формируется за счет наиболее примитивных, деструктивных потребностей массового сознания. А эта ситуация, пожалуй, еще более опасна для стабильности системы, чем любая медиаолигархия. Березовский и Гусинский покушались на лояльность масс, их деятельность вела к истеризации аудитории. Рейтинг, занявший место олигархов, раскачивает в обществе процесс тотальной социально-психологической, культурной дегенерации — процесс куда более глубокий и непоправимый, чем любые политические катаклизмы.

Если во времена медиакратии был популярен — и отрефлексирован в замечательном и очень точном фильме — образ хвоста, виляющего собакой, если в разгар информационных войн особенно остро воспринимался образ чьей-то руки, которая берет собаку за хвост и раскручивает у себя над головой, при желании шмякая о стену, то сегодня хвост продолжает вилять собакой, которая вцепилась в него зубами. Это затягивает на дно чудовищной воронки весь идейно-смысловой ресурс общества. Наступает коллапс ценностной системы, обнуление общественной морали.

Ответственность за включение этого контура и за раскрутку безумного телемейнстрима лежит — персонально — на тех, кто сейчас отмахивается от претензий заумных критиков. Опыт применения телевидеократического механизма показал: общество еще не дегенерировало. В нем — как и в любом отдельно взятом человеке — сосредоточены с разными весами разные вероятности развития. В своем многомиллионном единстве оно подобно недавно родившемуся существу, воспринимающему и закрепляющему те образцы поведения, которые видит перед собой. Окажется «Мастер и Маргарита» — завороженно замрет в поисках «настоящей, верной, вечной любви». Окажется Пет-

росян — громко заржет, в промежутках между взрывами гогота негодуя: ну как это можно показывать по телевизору такую фигню?

В любом самом убогом и порочном человеке живет другой человек — тот, который сдерживает, стыдит, смотрит по сторонам и думает: а что скажут люди? Такой внутренний голос контролирует и молодых людей, до тех пор, пока с ближайшего телеэкрана — идет ли там «Дом-2», орут ли друг на друга налитые кровью рожи из «Пусть говорят» — не поступает сигнал: именно так можно, так нужно, так единственно правильно. Если бы речь шла о биологическом развитии популяции, то именно в этот момент мы зафиксировали бы факт неблагоприятной мутации, факт закрепления в генетическом коде дегенеративных изменений.

Социум форматируется безответственным телевизором, мутирует, и в нем распадаются сформировавшиеся за сотни лет способы развития, которые обеспечивали потенциал выживания и прогресса российской цивилизации. Социум дегенерирует, и Россия необратимо превращается во второсортную страну, не способную ни к социальным революциям, ни к политической самостоятельности в полном конфликтов мире, ни к конкурентоспособной экономике. Да и вообще к сохранению в качестве социума.

Покушение на Россию

В оруэлловском мире «Большого брата» двухминутки ненависти тоже были рассчитаны исключительно на «партийцев» (ну и что, если у нас «внешняя партия» двухпартийна — с кем не бывает?). Зато для остальных (помните: prols & animals are not human beings) в Министерстве правды работала специальная структура. Называлась «порносек».

Но есть и глубокое отличие — в стадии развития общества. У Оруэлла общество прошло большой путь в направлении к биогенетическому разделению на элоев и морлоков. Там пролы — почти уже морлоки — не нуждались в пропаганде, не участвовали (хотя бы раз в четыре года) в принятии политических решений. От них ничего не зависело в жизни «партийцев», и их следовало всего лишь приморозить в их предморлочьем состоянии — и когда еще дело дойдет до окончательного разделения на два биологических вида, и когда еще морлоки выйдут на ночные улицы элойских городов в поисках питательного нежного мяса...

В современной России все по-другому. Здесь вся операция по прекращению медиакратического беспредела была затеяна именно потому, что в «партийные» игры с помощью телевидения вовлекались слишком широкие массы. Все дело было именно в специфике наших постсоветских «масс» — слишком образованных, с точки зрения развития личности, чтобы считаться пролами, и недостаточно развитых, с точки зрения развития гражданской ответственности, чтобы самостоятельно ориентироваться в новой политической реальности.

Основы культуры и морали российского общества закладывались в советские времена абсолютизации моральных норм, во времена государственной идеократии, которая так надоела мыслящему меньшинству. Именно в такой среде сформировалось удивительное «советское общество» — то самое, главным носителем идеологии и социальной психологии которого стало «образованное большинство», состоящее из миллионов ИТР, квалифицированных рабочих, врачей, учителей и офицеров, в общем, всех тех, кто обеспечил в конце 80-х годов миллионные тиражи толстым журналам и 60-процентную поддержку Ельцину и «демократам».

На волне колоссального переворота, обеспеченного прежде всего энергетикой образованного большинства, страну постиг жесточайший кризис в сфере смыслообразования. Разрушая тоталитарную систему, основанную на иллюзии «абсолютной истины», порожденные ею же адепты демократии и свободы выбора не осознали и не осмыслили, что альтернативой абсолютному, единственному и сплошному лжесмыслу «научно-социалистического зна-

ния» в массовом сознании оказывался не демократический, вариативный смысл знания относительного, цивилизованного, а отсутствие смысла как такового!

Ударные отряды советских научно-технических революционеров оказались брошены на произвол рыночной судьбы, а то, к чему они прежде всего стремились в советском прошлом в качестве главной ценностной цели — более правильная и умная жизнь, избавленная от власти номенклатурных глупостей, — попросту выпало из рассмотрения возникающего на развалинах «совка» пост-НТРовского российского общества.

Вот почему сегодня российское общество, возникшее на руинах советского, оказалось не способно к самостоятельной критике, готово воспринимать голубой экран на голубом глазу, что бы там ни показали: прокушенный телекиллером тазобедренный сустав маститого политика или шпионский кирпич на тысячу гигабайт.

А жизненно необходимые меры, положившие конец медиакратии 90-х, вместо того чтобы поставить блок на пути у возможности безответственно «искушать малых сих», просто вывели «малых» за рамки понимания происходящего. Предоставили им другое: Петросяна и Малахова. Нагиева и документальный сериал «Как и с кем трахался Чебурашка» (с участием крокодила Гены и старухи Шапокляк). И все это в прайм-тайм. С аудиторией на десятки миллионов. В общем, тот самый оруэлловский «порносек».

Результат налицо: в «народной душе» стали происходить не очень заметные, но очень значимые подвижки.

Это неожиданным образом проявилось в киноэстетике: вдруг незаметно отторжение 90-х сменилось ностальгией. Попытки аккумулировать те настроения в конце десятилетия носили либо постмодернистский, смеховой характер (все «Особенности национальной...», «Мама не горюй» и т.п.), либо иным, жестким и эмоциональным образом обращались с духом времени («Брат», «Брат-2») и всегда вели к отчуждению от него, к взгляду на эпоху со стороны. Художественные события последнего времени — в том числе столь радикальные, как «Бумер» и «Жмурки», — при всей своей отмороженности построены на отождествлении с эпохой, на слиянии с настроением «времени перемен». На фоне предельно резких, жестоких художественных высказываний все более отчетливо проступает именно ностальгия, ощущение того, что в минувшее десятилетие у многих было то, что впоследствии было потеряно. Пусть даже это — равные возможности на выигрыш в русскую рулетку.

Легализация и идеализация хаоса наносит по России гораздо более разрушительный и пролонгированный удар, чем любые изыски «оранжевых олигархов», на противодействие которым брошены ударные отряды медиапланировщиков.

Потому что и государственная цензура, и недобросовестные информационные войны олигархов не так страшны и опасны, как переход процесса форматирования действительности через телевизор к хаосу, к самоуправству самого низменного и убогого в коллективном сознании масс. Хаос лишен целеполагания, и в этом смысле кажется менее опасным, чем злонамеренные олигархи, но он способен лишить способностей к целеполаганию всех остальных — от первого до стосорокамиллионного. И тогда все достижения борцов с медиакратией будут обессмыслены, а бездонная воронка затянет страну в пустоту, в безбудущность, в непоправимое «никогда».

ВИКТОРИЯ ЧИСТЯКОВА

Смерть кино как падение рейтинга

КИНО, МОДА И ВИДЕО

Сегодня все чаще говорят о «смерти кино», под которой подразумевается вытеснение традиционного кинематографа другими видами экранной репрезентации, в частности видео. Новые художественные возможности, которые заключает в себе видеокамера, заставляют и режиссеров, с одной стороны, и теоретиков кино, с другой, заново решать задачу о характере взаимосвязи между эстетикой экранного произведения и технологией его изготовления. Вим Вендерс посвящает решению этой задачи свой документальный фильм «Заметки об одежде и городах», в котором кино- и видеоизображение поочередно сменяются, позволяя сопоставить особенности одного и другого аудиовизуального ряда.

> Вот когда кино уйдет из-под власти денег (в смысле производственных затрат), когда будет изобретен способ фиксировать реальность для автора художественного произведения (бумага и перо, холст и краска, мрамор и резец, икс и автор фильма), тогда посмотрим.
>
> *Андрей Тарковский*

«Заметки об одежде и городах», режиссер Вим Вендерс

Итак, уже свершилось то, что давно предугадывал Андрей Тарковский, ощущавший определенный «провал» в отношениях между художником и его творением, в частности, между режиссером и той экранной реальностью, которую он создает. «Провал» выражался главным образом в отсутствии в кинопроизводстве непосредственного инструмента творения, такого, как кисть, перо или, к примеру, современный фотоаппарат. В знаменательном интервью Chambre 666 режиссер Ромен Гупиль так описывает сложившуюся ситуацию: «Еще во время работы над фильмом «Умереть в тридцать лет» (Mourirà 30 ans) у меня нередко возникало ощущение, что мы занимаемся чем-то доисторическим. Магнитофонные записи, проявление пленки в лаборатории и вообще все, что связано с производством фильма, — как это неуклюже, неудобно и сложно, а ведь хочешь всего лишь рассказать историю».

Всего лишь рассказать и всего лишь историю. Отправляясь в Токио снимать фильм о японском модельере Ёдзи Ямамото «Заметки об одежде и городах», Вим Вендерс захватил с собой видеокамеру и, судя по всему, ничуть об этом не пожалел. Ведь вытеснение кинореальности видеоизображением объясняется — прежде всего — различной мерой идентичности, которую позволяет создавать то и другое техническое средство. Сам Вендерс в комментариях к фильму не раз дает высокую оценку возможностям видеокамеры, отмечая, например, что присутствие киноаппаратуры в мастерской модельера наверняка всех смутило бы и лишило бы процесс естественности, тогда как видеокамера была ненавязчива, незаметна и никому не мешала. То есть то, что некомпактно, несоразмерно действительности и, следовательно, противоречит существу времени, в котором мы живем.

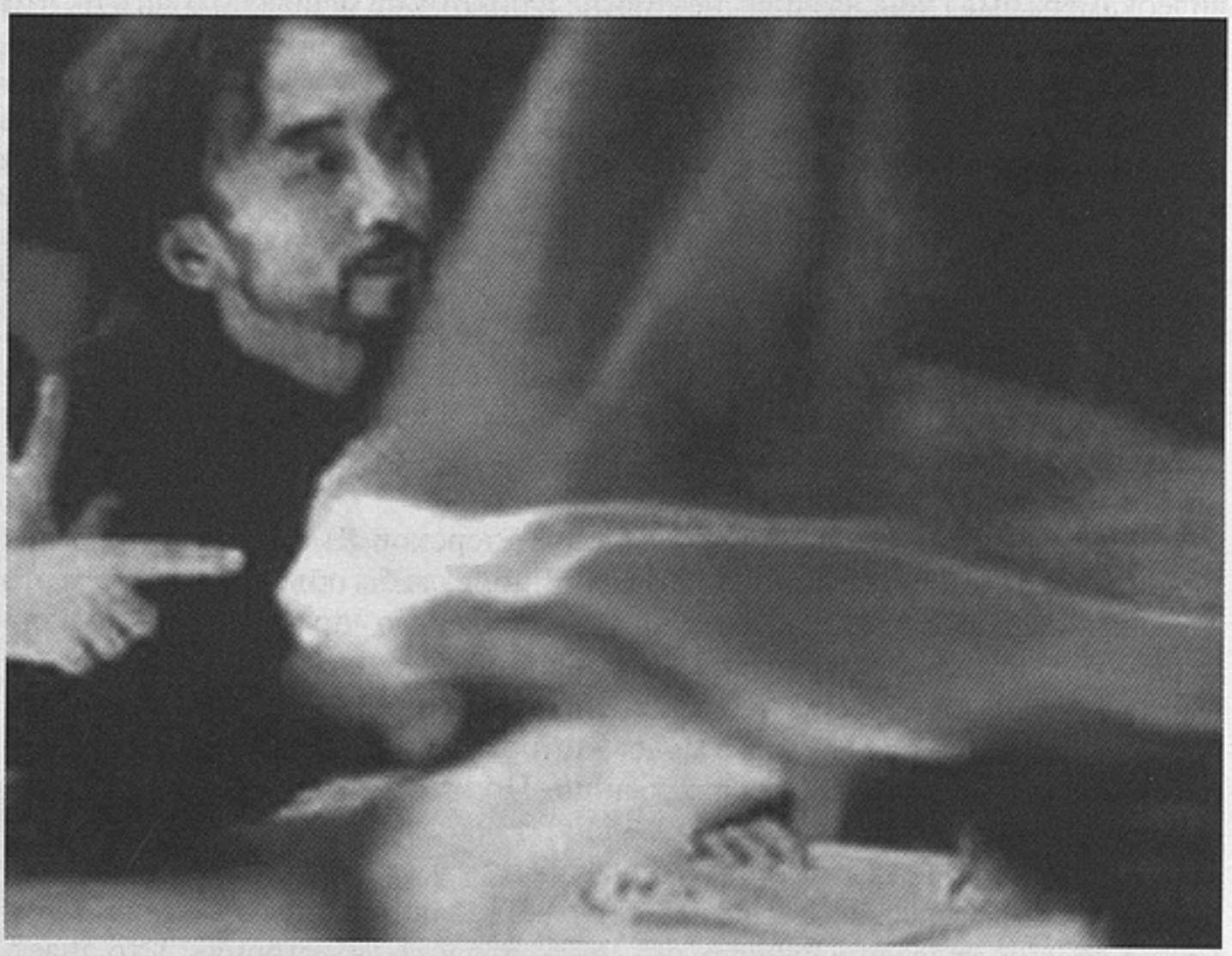
Однако что означает «противоречить существу времени»? Это означает мешать времени, как кинокамера мешала бы процессу работы Ёдзи Ямамото и тем самым мешала бы делать о нем фильм. Это означает вмешиваться в течение времени таким образом, чтобы производить в нем некое смущение или фальшь (мешать — вмешиваться с угрозой искажения сути происходящего).

Оказывается, что киносредства мешают цели кинопроизводства: средства отображения некоей действительности лишают эту действительность естественных очертаний. Оставим в стороне вопрос о влиянии цели на средства и зададимся противоположным вопросом: формируют ли средства цель? И если формируют, то в какой степени?

Если вернуться к ситуации съемок в мастерской Ямамото, то придется признать, что, конечно, кинокамера сформировала бы объект иначе, чем это сделала видеокамера. И дело здесь не в том, что видео «правдивее» кино: когда речь идет об экранной реальности, вопрос об идентичности вообще лучше выставить за скобки, а еще лучше перенести его в мир Ямамото, мир моды, которая единственная «всегда в моде», которая ищет возможность идентичности как глубоко личного переживания. По крайней мере, если говорить о мире моды Ёдзи Ямамото, то идентичность здесь выражается в ощущении, что за тобой стоит некая «история», а само «я», таким образом, оказывается «вдвойне «я», вследствие чего возникает чувство защищенности. То есть «я» — это не только «я здесь и сейчас», но «я» — это и «моя история». Кто знает, может быть, основное назначение моды в том и состоит, чтобы актуализировать чувство защищенности; однако и «защищенность», и «история» вовсе не те термины, которые помогут в исследовании экранной реальности и всех ее злоключений; равным образом придется отбросить и термин «идентичность». И, наконец, по поводу идентичности можно вспомнить одну уже не очень новую мысль: любое отображение действительности есть в первую очередь отображение средств этого отображения.

А теперь уместно спросить: не получилось ли так, что в какой-то момент цели кинопленочного производства оказались размытыми ввиду появления видеотехнологий и цифрового изображения? Размытость возникла из-за совершенно неопределенных взаимоотношений между традиционными и новыми техническими возможностями. Подходят ли для «старых, добрых» кинематографических целей новые технические возможности, или же эти новые технические возможности пригодны лишь для совершенно иной, новой, не сформулированной еще цели? «Это настоящая революция, которая заключается в том, что на смену фотографии приходит цифровая информация. Это опасно, потому что кинематографисты просто стоят, зачарованно наблюдая за этим и не знают, как с этим быть» (Вим Вендерс). Что-то не соответствует чему-то. Новые средства формируют какую-то новую цель, немного пугающую, в силу того что ее в какой-то мере ощущает каждый, но определить не может пока никто. Очевидно, что она есть, и с этим нельзя не считаться. Новые технологии не имеют отношения к кинематографическим целям, так же как киносредства не имеют ничего общего с целями видео- и цифрового изображения. Важно заметить, что одно нельзя рассматривать ни как деградацию, ни как развитие — в сравнении с другим; одно не означает ни рож-

дение, ни смерть другого — нет, эти два явления вообще не имеют одно к другому прямого отношения. Выражение «смерть кино» означает не более чем «падение в рейтинге» по сравнению с телевидением. Но «упасть в рейтинге» еще не означает «умереть»: многие вещи годами и десятилетиями пребывают на дне рейтинга, но не исчезают вовсе с лица земли; и если кино суждено изменить свой статус «важнейшего из искусств» на статус «одного из ряда искусств», это еще не означает автоматически его гибели. Здесь интересно другое. Важно выяснить, а что именно умирает (и умирает ли вообще)?



«Заметки об одежде и городах»

Вот что можно увидеть на кадрах, отснятых Вендерсом в Токио. Плохой визуальный ряд, нечеткое, мутное изображение. Возможности видеокамеры позволяют снимать в режиме реального времени, а также одновременно записывать изображение и звук. В результате создается странное впечатление. Панорама вечернего Токио смазана, пятна городских огней нечетко контрастируют с другими компонентами кадра. И вдруг возникает голос режиссера: «...Я неожиданно понял, что «настоящим образом» этого города может быть электронное изображение, а не только мои «праведные» кинокадры на целлулоиде». Эти слова, по-видимости, опровергают другое высказывание Вендерса о том, что «...Видео лишено формы, лишено той «способности» творить форму, которая изначально заложена в кинопленку». Да, средствами видео никогда не создать такой объемный образ, какой создается средствами кино. Но видео, похоже, и не пытается добиться того же эффекта, что киноизображение. Его форма (кадры, отснятые при помощи видеокамеры) служит совершенно иной цели.

Поскольку любая вещь в мире является — прежде всего — знаком самой себя, можно сказать, что семиотичность заложена в самой природе вещей. Именно поэтому вещи, запечатленные при помощи фото-, кино- или видеокамеры, вдвойне интересны. Такое свойство, как «интересность вещей с экрана», обусловлено их семиотической природой: вещь, будучи запечатленной тем или иным способом, становится уже не только знаком самой себя, а еще и художественным рассказом о себе самой. При этом не важно, с помощью какой техники реализуется эта способность вещей быть художественным рассказом. Форма вещей на экране в любом случае будет носить художествен-

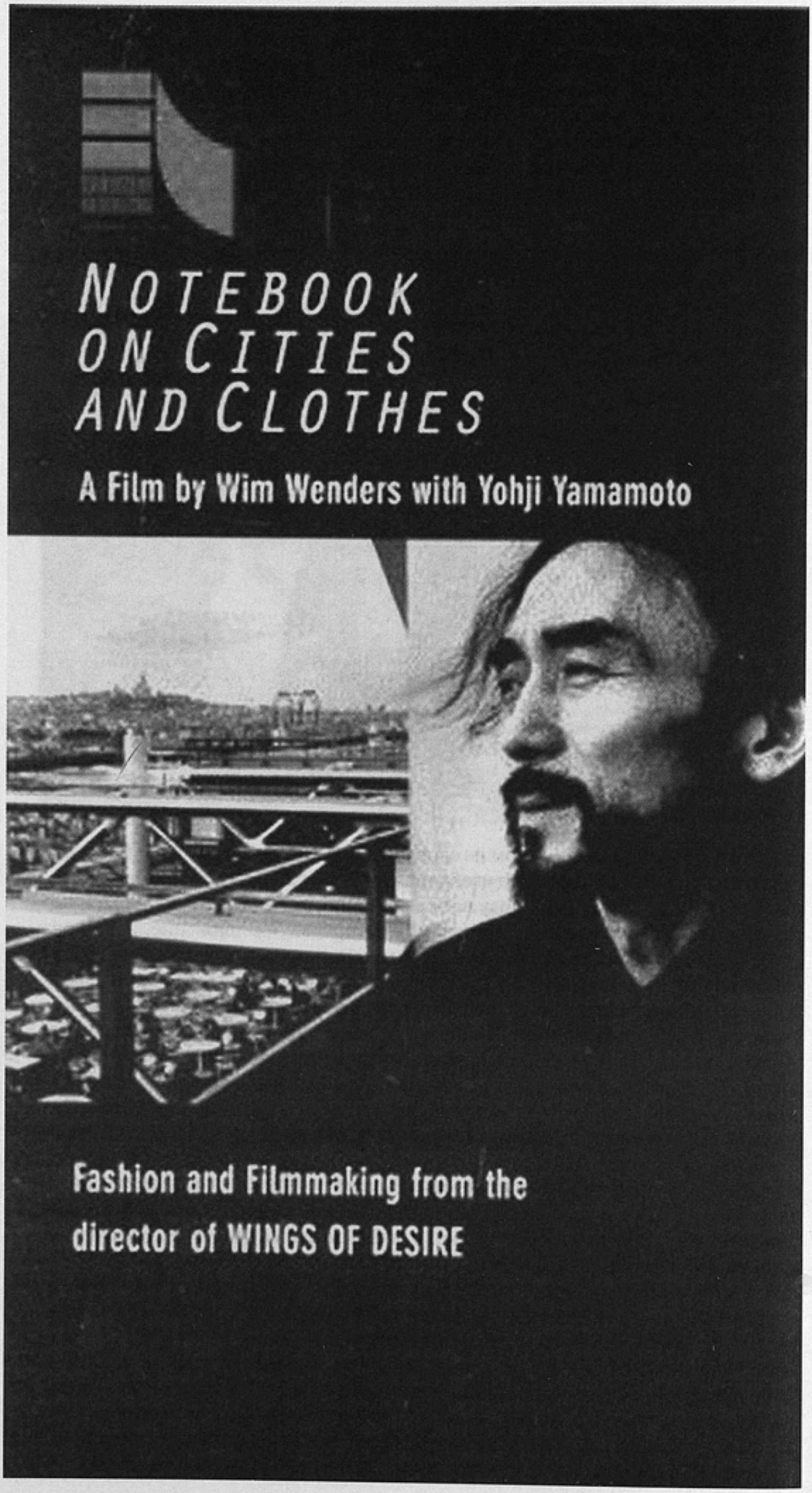
ный характер. Но художественность формы еще не свидетельствует о присутствии художественного образа.

Здесь уместно будет сказать, что царство тотального видео не наступает в силу одного-единственного, пусть не сильного, но очень стойкого фактора — зрительского ощущения. Это ощущение и есть та нить, на которую подвешена сейчас жизнь кино. Именно это ощущение говорит зрителю, что видеопроекция отличается от кинореальности чем-то гораздо более существенным, нежели четкость и прочность изображения. Точное замечание

«Заметки об одежде и городах»

по этому поводу делает в одном из своих интервью Наум Клейман: «В чем состоит этот первичный феномен изобретения братьев Люмьер? В том, что когда-то 16, а сейчас — 24 раза в секунду на экране вспыхивают и гаснут неподвижные кадрики, сливаясь в нашем воображении в непрерывное движение. 16 (24) раз за секунду наступает темнота, которую мы не успеваем заметить. Можно было бы сказать: мы не успеваем заметить и паузы в движении. Но можно воспользоваться и утвердительной формулой: мы успеваем во тьме достроить пропущенные фазы. Иначе говоря, мгновения тьмы, выключая зрение, включают наше воображение, и вместо собственно движения мы воспринимаем образ движения. «Мотор», запущенный на элементарном психофизиологическом уровне, срабатывает и на более высоком — «психопоэтическом» уровне, когда множество кадров и звуков синтезируются в воображаемое время-пространство».

Другими словами, открытый еще Эйзенштейном «прафеномен» кино вполне подходит для цели создания художественного образа. Поскольку художественный образ подразумевает, с одной стороны, окончательность и завершенность формы (когда ничего более нельзя прибавить и ничего более нельзя отнять), а с другой — вечную незавершенность зрительского воображения о происходящем. Моменты «продуктивной тьмы» — то, что зритель никогда не видит. То, что зритель не видит, образует для него целое «внекадровое» пространство (не попадать в кадр — значит не попадать в поле зрения) или «закадровое» пространство, которое является главным в искусстве кино. «Если очень хочешь что-то показать, нужно позаботиться о том, чтобы как раз это и не попало в кадр», — говорит Вим Вендерс. И он, безусловно, прав, потому что воображение гораздо точнее и лучше увидит это, чем глаза.



«Заметки об одежде и городах»

Кино смотрят воображением. Видео смотрят глазами (зрением). Средства формируют цель. Воображение вытесняется зрением — кинореальность вытесняется видеопроекцией. Видео не знает закадрового пространства (так как не знает мгновений «продуктивной тьмы»). Видео было вызвано к жизни не беспокойством воображения, а, скорее, умиранием этого воображения (ведь вот что на деле умирает — не киноэстетика, а воображение). А если нет больше воображения, то остается только смотреть.

Кино мешает времени в том смысле, что мало осталось подходящих средств для его просмотра. Воображение чрезвычайно ослабло: в век потребления оно потеряло актуальность, но не просто потеряло актуальность, оно постоянно уничтожается перенасыщенным полем зрения, за малейший фрагмент которого ведется настоящая война.

Кинематограф, при всех его теплых ностальгических нотах, явил собой одну непростую шараду, разгадка которой все тянется ниточкой в будущее. Кино дало образ мира, что было само по себе ни хорошо, ни плохо. А точнее, и хорошо, и плохо, причем в одно и то же время. Хорошо, потому что это делало возможным переживание мира как целого (переживание, метившее в самые дефицитные из всех, что касались взаимоотношений с миром); плохо, потому что кино невольно поставило мир в один ряд с явлениями этого мира.

Существуют вещи в мире и мир как тоже вещь этого мира. Заманчивость мира как вещи стала почвой для произрастания и видеопродукции, и всевозможных современных виртуальных пространств. Что само по себе, конечно, не так уж и плохо, если не считать потребность воспринимать мир победившей в неравной конкурентной борьбе с потребностью воспринимать человека. Поскольку потребность воспринимать мир выразила собой новую разновидность современного одиночества. Но это уже шаг слишком далеко в сторону от перипетий кинореальности, поэтому вернемся к кино. Или даже — в кино.

«Вещь есть предмет для манипуляции» — эта формула применима теперь и к миру, который стал «вещью». Ведь актуальность видео по сравнению с кино объясняется не тем, что смотреть интереснее, чем воображать. Как раз наоборот. Просто так смотреть — неинтересно. И видео было бы скучнейшей и унылейшей практикой, если бы не ощущение «и я бы снял так же, если не лучше. Причастность к созданию реальности и причастность к управлению реальностью — вот в чем притягательность видео. «Моя первая статья о видео, написанная, когда я только открыл для себя видеокамеру, называлась «У тебя в руках твоя голова, — говорит Борис Юхананов, один из первых отечественных режиссеров, решивших снимать с помощью видеокамеры. — И вот иметь в руках собственную голову и при помощи этой головы как бы формировать реальность, созидать реальность навстречу тому отраженному потоку, который вливается в саму камеру, — эта функция исключительно органична для видео». Процесс же производства кинореальности настолько закрыт и таинствен для простых смертных, что сама кинореальность выглядит слишком элитарной, далекой и, как следствие, «не соответствующей духу времени».

У кино есть всего один шанс «подняться в рейтинге» по сравнению с видео (и от самого кино здесь мало что зависит). Это произойдет, если маятник взаимоотношений с реальностью качнется в другую сторону. Когда устанут утомленные ви́дением глаза.

О П Ы Т

ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ:

«В хозяйстве начинают наводить порядок»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭТЕРИ ЧАЛАНДЗИЯ

Этери Чаландзия. Сегодня на российском телевидении появилось много новых жанров. Складывается впечатление, что все основные ниши разобраны, все форматы разработаны. Как бы вы описали сегодняшний момент в стремительной эволюции нашего телевидения?

Валерий Тодоровский. Мне кажется, что сейчас происходит жесткое, но неизбежное окончательное размежевание. До недавнего времени кино и телевидение существовали как единое целое и к телекино относились как к многосерийному кинофильму. В последнее время стало понятно, что кино и телевидение — это разные вещи.

Во всем мире существует несколько типов сериалов, вполне четких и определенных. У тех, кто их делает, есть ясное представление о том, как они должны быть сняты, кто их потенциальный зритель, в какое время они должны идти в эфире. У нас же до недавнего времени это был некий единый сериальный поток. Человек, приходя вечером домой после работы, включал телевизор, смотрел один сериал, потом переключался на другой, тот заканчивался, и он переходил к третьему. И так происходило каждый день в течение всего года.

Сегодня этот период закончился. Появились форматы. Ведь что такое телесериалы? Это вовсе не однородная масса. Во-первых, это «мыльные оперы» — от ста и более серий, с возможностью бесконечного продолжения. В Америке один из таких сериалов — «Даллас» — шел сорок лет. Герои становились частью жизни зрителей, членами их семей, близкими друзьями. Возможно, и мы придем когда-нибудь к такому результату.

Во-вторых, ситкомы. Фактически это та же самая история, только комедийная. Смех за кадром, сопровождающий смешные ситуации. Здесь тоже своя ниша, свои зрители, свое время показа. Вот вам новые телевизионные жанры — «мыло» и ситком, — и оба они никакого отношения не имеют к кино, просто не могут в нем существовать. На мой взгляд, они вообще ближе к цикличной телепрограмме.

Но есть и другие форматы. Например, телефильм. Телефильм — это всегда событие. Из недавних назову «В круге первом», «Мастера и Маргариту». Чаще всего это или экранизация классики, или изначально, уже на уровне сценария, — амбициозный, значительный, проект. Телефильм, как правило, претендует на огромное общественное внимание, на особый резонанс, на то, что вся страна сядет у экрана. Такой тип сериала — многосерийные художественные фильмы — телеканал может себе позволить максимум два раза в год, потому что это дорого. И к тому же не имеет шанса на продолжение.

Э.Чаландзия. В каком смысле?

В.Тодоровский. У «Анны Карениной» не может быть второго сезона. Пони-

«В круге первом», режиссер Глеб Панфилов, продюсер Максим Панфилов

маете?.. Такие проекты можно в случае успеха через несколько лет повторить. И всё.

И, наконец, тип телепродукции, которая на Западе называется serials. Это качественное зрелище, где каждая серия является отдельной законченной историей, но во всех принимают участие одни и те же герои. Вспомним американские «Скорую помощь» или «Секс в большом городе». Эти проекты нельзя поставить на поток, обычно они снимаются на пленку, с большими артистами и показываются раз в неделю: например, каждый понедельник в одно и то же время можно посмотреть очередную серию. У нас пока опасаются переходить на эту вертикальную систему показа, но, я уверен, это вопрос времени.

Э.Чаландзия. А почему такой режим выхода в эфир вызывает опасения?

В.Тодоровский. Потому что наша аудитория сегодня еще плохо ориентируется в потоке сериальной продукции. Наш зритель, в отличие от зарубежного, не приучен ждать, не приучен осмысленно делать свой выбор. Кроме того, на Западе другая культура просмотра и предоставления этого просмотра. Сериалы, подобные, скажем, «Скорой помощи», — сложные и дорогие продукты, и выпалить все серии за десять-двадцать дней подряд просто жалко! Их показ хочется продлить, растянуть удовольствие. Но и у нас к этому придут. Я уверен, что кто-то первый рискнет, и за ним потянутся остальные.

В России сейчас происходят интересные процессы: стремительно падает интерес к тому, что составляло первоначальный телепоток, — тогда многосерийные фильмы создавались путем механического нарезания одного безразмерного сюжета на большое количество серий.

Э.Чаландзия. Странно, мне всегда казалось, что это — несмотря на примитивность, или благодаря ей — один из самых верных способов удерживать заинтересованного зрителя у телевизора месяцами...

В.Тодоровский. Нет-нет. Люди не смотрят все подряд, они хотят «подсесть» на что-то свое. В Америке у «Друзей» и у «Секса» — совершенно разные аудитории. Одни тяготеют к ситкому и яркому юмору, другие — к лирической истории. У каждого зрителя есть свои любимые сериалы. Конечно, кто-то смотрит все подряд, но и это «все подряд» должно быть хорошего качества, и смотреть его, в идеале, должно хотеться годами. А когда у нас каждый вечер

«В круге первом», режиссер Глеб Панфилов, продюсер Максим Панфилов

идет что-то новое, но с одними и теми же артистами (потому что их всегда не хватает) — это хаос. Как будто набросали все в одну корзину и предлагают: «Жуйте!» Может, большинство пока и не против этого, но постепенно зритель будет чувствовать себя все более некомфортно один на один с этим неструктурированным телепотоком. Сейчас как раз и наступает момент, когда в хозяйстве начинают наводить порядок. Продукция раскладывается по полочкам, и у зрителя появляется внятный выбор.

Э.Чаландзия. Как вы считаете, из какого нашего сериала может вырасти зрелище на долгие годы — такое, как «Даллас» в Америке?

В.Тодоровский. Из любого успешного сериала, который имеет высокий рейтинг. На Первом канале был очень успешный проект — «Участок». Но все-таки это не «мыло», не ситком: на его основе двести серий не сделаешь. «Участок», скорее, это те самые serials. По идее, чтобы все сделать совсем уж правильно, Первый канал должен был бы выпустить следующий «Участок» и показывать его раз в неделю.

Э.Чаландзия. Скажите, а изменилась ли сегодня цена провала — по сравнению с теми временами, когда все только начиналось?

В.Тодоровский. Цена провала изменилась вместе с ценой за минуту рекламного времени — ровно настолько, насколько изменилась эта последняя. А она выросла невероятно, соответственно возросла и цена провала. Но дело ведь не только в деньгах. Дело в престиже, в амбициях, в статусе и мощи каналов и производителей. В принципе каждое понижение рейтинга — повод для больших и серьезных совещаний и мозговых штурмов. Поэтому сегодня, перед тем как запустить проект, очень серьезные взрослые начальники тысячу раз пытаются просчитать, каким он должен быть, на кого он рассчитан, кто его потенциальный зритель. Собирают фокус-группы, тестируют на них не только идеи или сценарии, но и артистов. Могут снять актерские пробы и по опросам фокус-группы сформулировать свое окончательное решение. Так что хаотичная и романтичная эпоха русского сериала уходит. Уходят те времена, когда, если были деньги, можно было снимать, что хочешь и как хочешь. Главное, чтобы было много серий. Теперь, прежде чем снимать, надо ответить на очень много вопросов. Ведь именно сериалы находятся на переднем крае битвы — их ставят в прайм-тайм. В эти часы золото буквально течет по сте-

«Мастер и Маргарита», режиссер Владимир Бортко, продюсер Валерий Тодоровский

нам. И потому отношение к сериалу и ко всему, что с ним связано, становится невероятно серьезной проблемой.

Э.Чаландзия. Мне кажется, от этого серьезного и просчитанного до мелочей отношения к работе над телекино авторская воля и творческое участие режиссера нивелируются. Ведь все, включая кастинг, становится не его выбором, а результатом обработки данных, полученных от неких фокус-групп.

В.Тодоровский. Безусловно, это происходит автоматически. Но здесь есть и другая сторона вопроса. Мне кажется, что создается и будет создаваться новая категория авторов. Если раньше любой кинорежиссер — крепкий ремесленник, профессионал — считал, что он может снять хороший сериал, то сегодня становится понятно, что создатель сериала — это вообще отдельная профессия. Умение классно работать в рамках того формата, который задан, — это нечто особенное. Поэтому когда вы говорите о том, что режиссер теряет свои позиции, вы не совсем правы. Просто сегодня он становится другим режиссером. Он играет в другую игру и по другим правилам, от него по-прежнему очень многое зависит, но он уже не приходит на съемочную площадку со словами: «Я художник, я хочу снимать вот этих прекрасных людей на фоне этих прекрасных стен!» Нет. Он говорит, что у него есть задача и он действует в соответствии с ней.

Фокус-группы, кстати, тоже не истина в последней инстанции. Да, то, что они говорят, важно, но они не выдают справки: «Успех гарантирован!» Нет! Их рекомендации — всего лишь шанс сориентироваться в пространстве.

Кроме того, посмотрите, как сегодня снимается реклама, где работает очень много талантливых людей. Они приходят на площадку с готовыми нарисованными раскадровками, и их основная задача — ни в коем случае, ни на миллиметр не отойти от них. А заказчики утверждают все, вплоть до цвета шарфика и косички на голове актрисы. Тем не менее одни снимают рекламу хорошо, а другие плохо. Значит, и талант, и тип сознания, и степень концентрации все равно играют роль. И на телевидении хорошие телережиссеры на вес золота. Это люди, которые многие годы будут очень высоко цениться, их будут растить, воспитывать, платить им приличные деньги — не просто за то, что они умеют «хорошо снять», а за то, что они умеют хорошо снять именно то, что нужно, попасть в десятку.

Э.Чаландзия. Интересно: получается, что на наших глазах формируются профессионалы в новых областях. На Западе есть система обучения, школы, а у нас

опять все растет само собой. Есть ли в этой «самостийности» какие-то плюсы?

В.Тодоровский. Нет, сплошные минусы. И самый большой в том, что сегодня спрос значительно превышает предложение. Людей катастрофически не хватает. Но не вообще людей, желающих что-то снять, а именно тех, кто может сделать это качественно. Никто и нигде не учил телевизионщиков, и еще печальнее то, что и в ближайшее время учить их никто не будет. Все они сами выбились, все учились на своих провалах и успехах. Так что плюсов я здесь не вижу вообще.

Э.Чаландзия. Но все-таки появились же какие-то авторы, сняты же какие-то сериалы в таких неблагоприятных условиях...

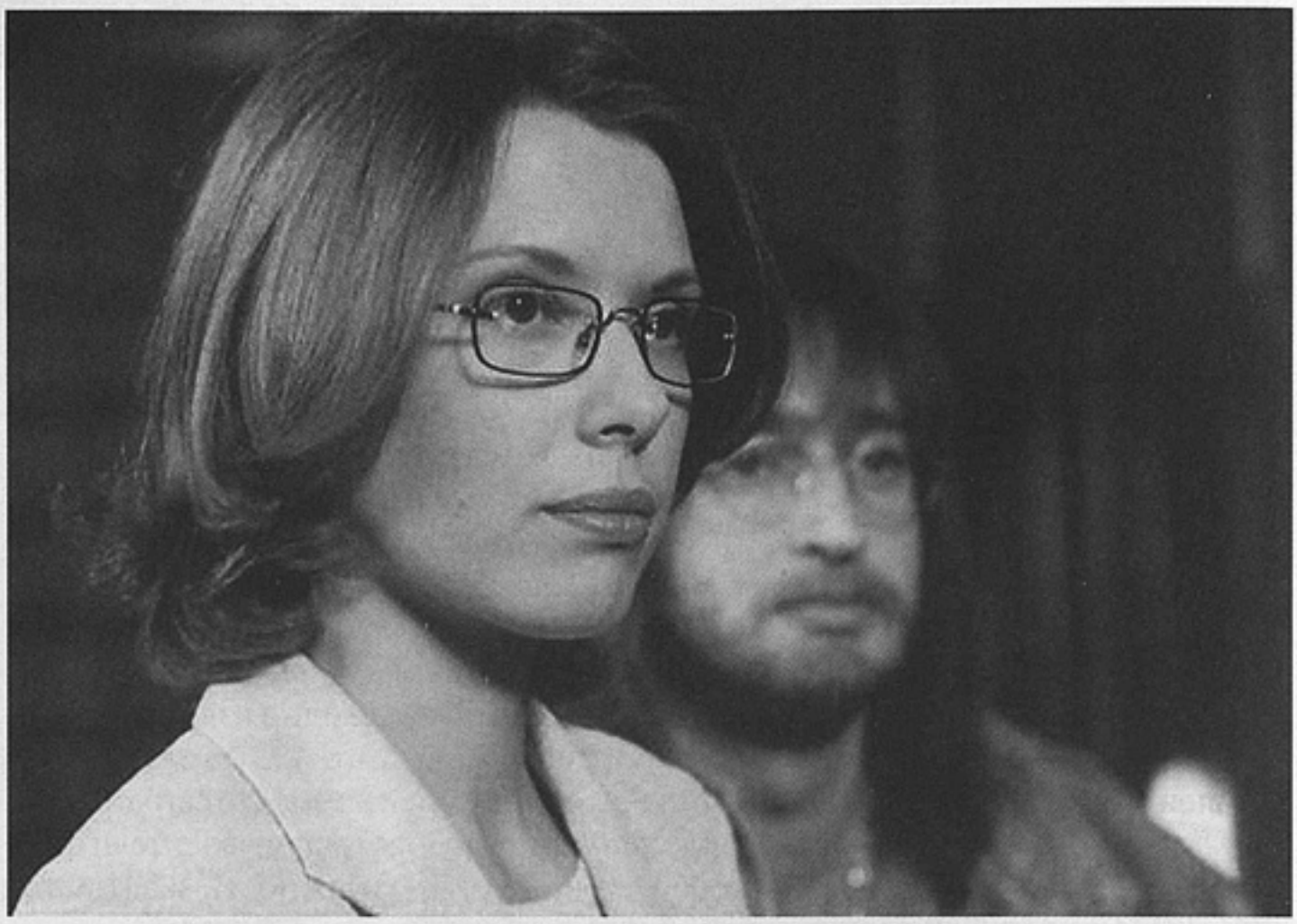
В.Тодоровский. Это не плюс, это, что называется, вопреки. Люди на телевидении появились вопреки существовавшей и существующей системе. К тому же у нас и кинематограф в течение двенадцати лет разрушался как отрасль, в которой нужны профессионалы. Новые способные люди не приходили в кино. Уходили — да, но не приходили. Ведь в 1991 году все, что было в отечественной киноиндустрии, рухнуло, и восстанавливаться она начала по-хорошему лет пять назад. Так что вообще непонятно, откуда сегодня взялись те, кто делает фильмы, не важно, для какого экрана — большого или домашнего.

Э.Чаландзия. Я спрашивала многих режиссеров, актеров о том, кто сегодня диктует, что смотреть: зритель производителям или, наоборот, производители формируют зрительские вкусы. Наконец у меня есть возможность задать этот вопрос вам. Так кто же все-таки диктует?

В.Тодоровский. Я думаю, что ответ, как всегда, где-то посередине. Например, в процессе создания фильма существуют два полюса. На одном находится режиссер. Он хочет снять нечто потрясающее, а значит, дорогое, сложное, он мечтает работать медленно, тщательно, с расстановкой. Но есть и другой полюс — директор. Этот хочет снять быстро, дешево и кассово. Так вот истина и хороший результат — посередине. Если убрать директора, нависнет угроза того, что деньги будут потрачены, а фильм не снят. Если убрать режиссера, фильма тоже не будет, деньги останутся лежать сэкономленными у директора в шкафчике. То же самое — истина посередине — мы можем сказать и обо всех других процессах в нашем деле.

Знаете, зрители часто жалуются: «Почему снимают все время одних и тех же артистов? На них уже невозможно смотреть! Они переходят из сериала в сериал! Они нам надоели!» А когда выходит сериал с новыми артистами, тот же зритель возмущается: «Почему нет наших любимых артистов?!» Вот так! Нет

«Мастер и Маргарита», режиссер Владимир Бортко, продюсер Валерий Тодоровский



«Линии судьбы», режиссер Дмитрий Месхиев, продюсер Валерий Тодоровский

готовых рецептов и схем. Есть каша, в которой варятся прямо противоположные интересы, и из этих противоположных вещей выкристаллизовываются истории, которые могут дать что-то новое, потому что невозможно все время тупо делать только то, о чем тебя просят... Но при этом не обращать внимание на то, что люди смотрят и что им нравится, тоже неразумно, неверно с разных точек зрения.

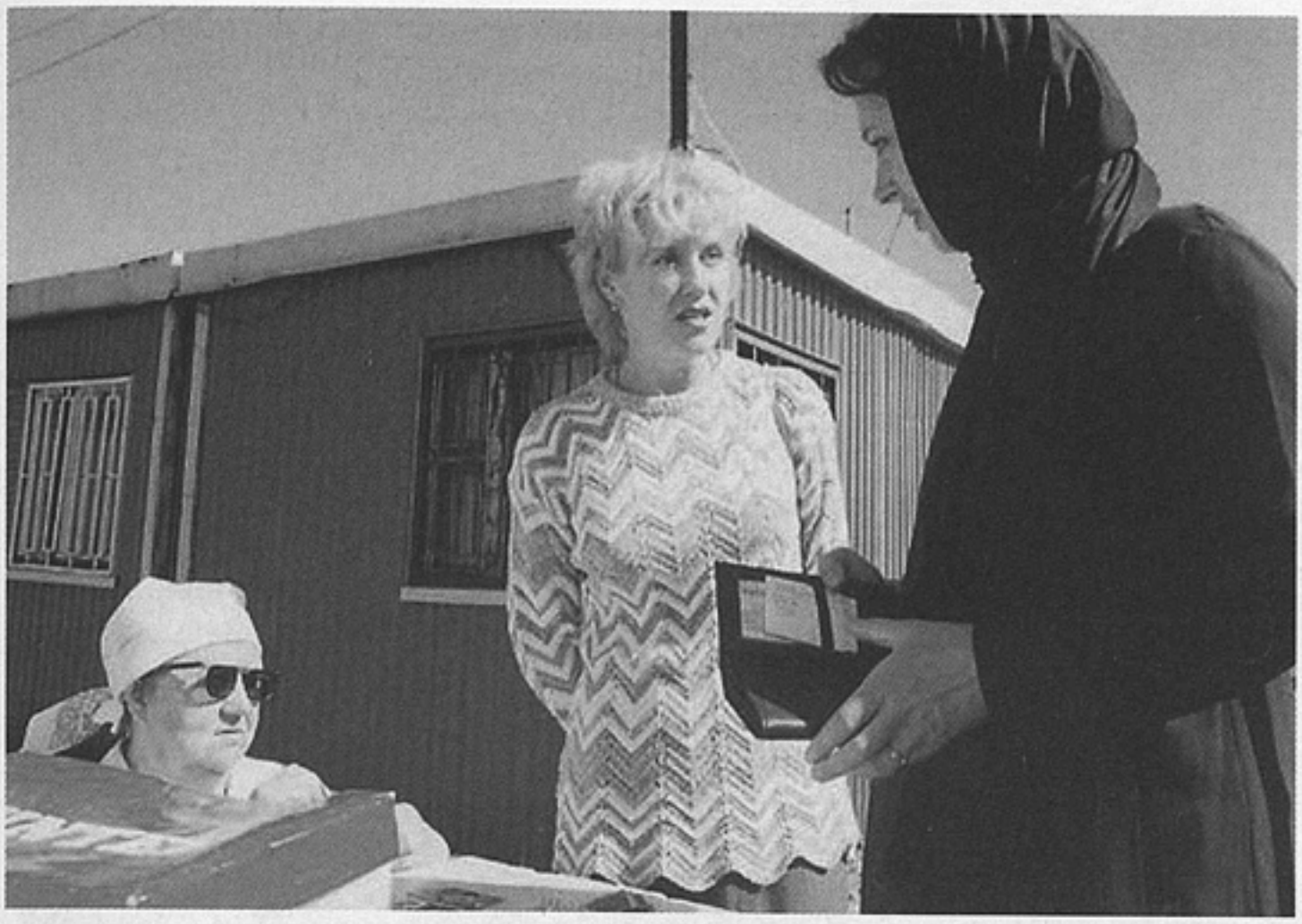
Пять лет я занимаюсь телевидением и пять лет слышу: «Надоел криминал на экране! Уберите бандитов, стрельбу, кровь, насилие и жестокость!» Но как только выходит очередной подобный сериал, оказывается, что у него отличный рейтинг. Кто же их смотрит, если всем надоело?

В принципе, существует мнение, что страна имеет такое телевидение, какое заслужила. Все большие телевизионные начальники говорят: «Нас ругают за то, что мы показываем. Хорошо. Перестаньте это смотреть! Мы перестанем это показывать!» Простая вещь! Мне кажется, что зритель не понимает силы своего воздействия на процесс! Недооценивает степень своего участия в том, что производится на ТВ. Ведь когда у какого-то фильма падает рейтинг — его снимают с эфира. Но если он не падает — его будут показывать. Снова и снова, на разных каналах. И более того — по образцу этого фильма или сериала делать следующий, и еще один, и еще... Вот и всё. Интерес аудитории и есть барометр. Заказчик. У зрителя ведь есть выбор. Времена, когда на всех каналах только стреляли, все-таки уходят в прошлое.

Э.Чаландзия. А как бы вы ответили на вопрос: кто на кого больше влияет — вы на зрителя или зритель на вас?

В.Тодоровский. Мне трудно об этом говорить. Я знаю одно: когда мне неприятно смотреть то, что получается, меня не успокаивает, что это может нравиться зрителю. Есть люди, которые умеют легко жить в мире двойных стандартов. «Я люблю вот это и это, но делать этого не буду, потому что зритель это смотреть не будет. Я буду делать дерьмо, которое они с удовольствием смотрят и будут смотреть». Это такой профессиональный цинизм, без которого в телевидении практически невозможно существовать. Но я так не могу. Меня начинает тошнить. Я все равно стараюсь делать то, что мне нравится, понимая при этом, что зрелище должно быть максимально интересным, увлекательным, динамичным и нескучным.

Опыт показывает, что наши с публикой вкусы и представления не всегда совпадают. Были проекты, которые я очень люблю и считаю, что это выдающиеся телевизионные фильмы. Но они провалились. Сейчас я понимаю,



«Линии судьбы», режиссер Дмитрий Месхиев, продюсер Валерий Тодоровский

что это произошло потому, что зритель был к ним не готов. Выйди некоторые из них сегодня, а не пять лет назад, они имели бы совершенно другой рейтинг. Могу привести пример. Был такой сериал «Линии судьбы» Димы Месхиева. Он сделан в 2003 году. На мой взгляд, сделан блистательно, двадцать серий, такая русская «Магнолия», история переплетения судеб совершенно разных людей. Там потрясающе играли артисты, к тому же звезды, был замечательный сценарий, интонация была трогательной, живой, напряженной. Сериал прошел плохо. Потом выяснилось, что зритель не может смотреть даже две истории, развивающиеся параллельно. А там было шесть основных линий сюжета. Построение этого фильма было радикальным для того времени. И мне, продюсеру, тогда говорили, что если бы я сделал шесть отдельных сериалов, маленьких, по четыре серии, то мог бы сорвать успех. Но все разом зритель оказался не в состоянии воспринять. А для меня именно в этом параллелизме, в этом сплетении, совмещении и были кайф и красота. Вот такое несовпадение интересов...

В целом зритель, конечно, на меня влияет. Сейчас я это понимаю. Поэтому вещи, заведомо провальные, не рассчитанные на понимание, я не делаю. В этом смысле я изменился.

Э.Чаландзия. Вы сказали, что есть сериалы без будущего, в том смысле, что нельзя делать продолжение из «Мастера и Маргариты». Но почему нельзя сделать фильм из сериального материала?

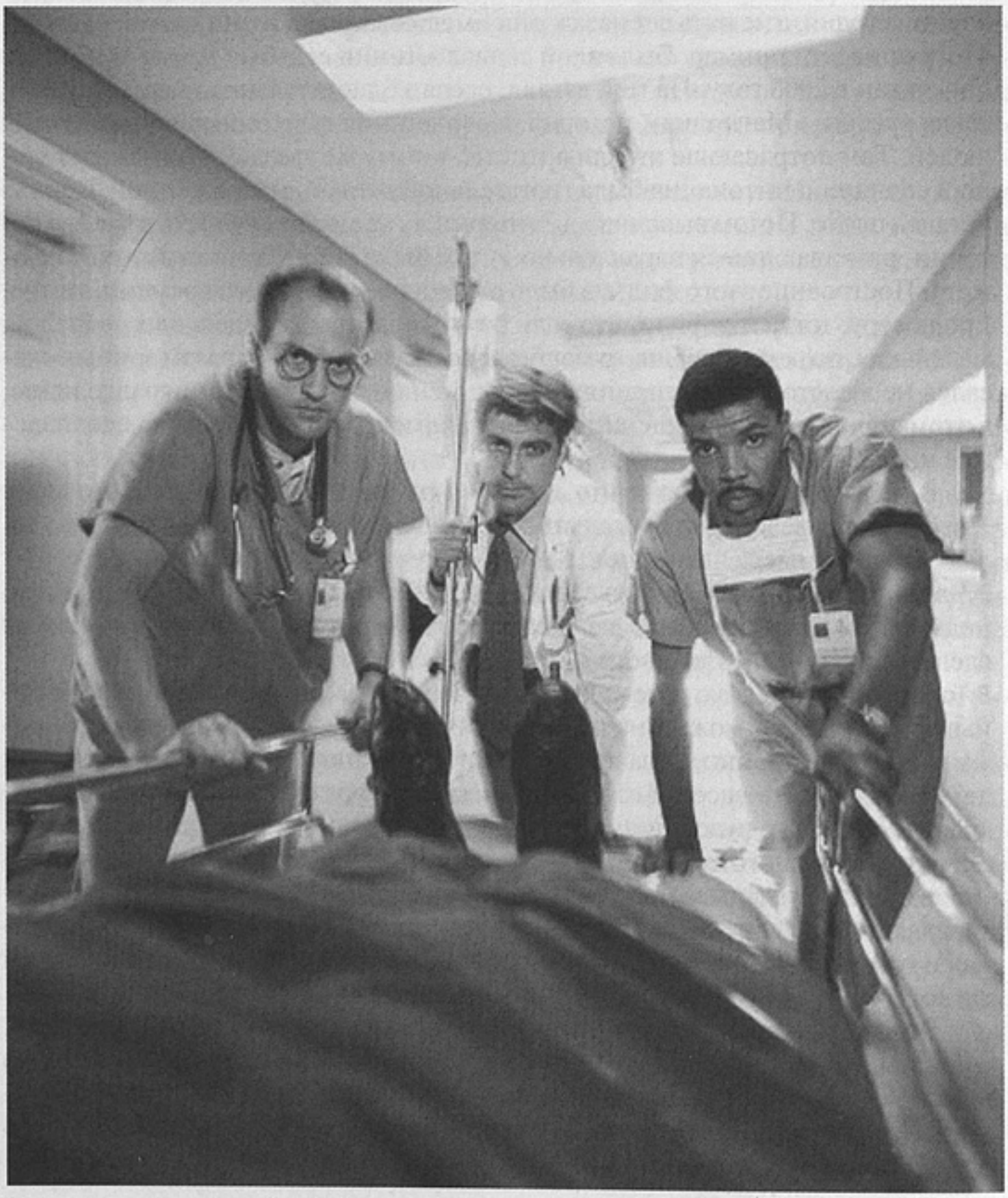
В.Тодоровский. Нельзя, потому что у каждого произведения есть свой собственный размер. Если можно из пятистраничного рассказа Чехова сделать роман в пятьсот страниц, то зачем Чехов писал эти пять? Если фильм, который легко идет десять часов, без потерь можно превратить в полуторачасовой, значит, он просто чудовищно растянут. Есть разные формы: роман, рассказ, повесть. Есть многотомный роман. Фильм «Мастер и Маргарита» — десятичасовой, он не укладывается в два, так же, как другие — двухчасовые — не растягиваются на десять. Когда мне приносят сценарий на пятидесяти страницах и говорят: «Мы хотим сделать сериал!», я спрашиваю: «Зачем, сценарий же короткий?» Мне говорят: «Ничего, растянем!» А зачем?

В моей продюсерской практике есть прекрасная иллюстрация к тому, о чем мы говорим. После невиданного успеха «Бригады» ее режиссер Сидоров сказал: «Я сделаю киноверсию». В «Бригаде» ее пятнадцать серий, он предложил сделать фильм и выпустить его в кинотеатрах. Все, естественно, были очень рады. Режиссер просидел в монтажной месяц, пришел, принес кассету с трех-

часовым фильмом и сказал, что мы можем ее не смотреть, потому что, с его точки зрения, затея не удалась. В «Бригаде» интерес держался на последовательном и подробном рассказе с деталями и нюансами. А в киноверсии получился какой-то дайджест, быстрый пересказ событий, дыхание ушло, не осталось ни подробностей, ни атмосферы — ничего вообще. Так что у каждого фильма своя история. И своя длина.

Э.Чаландзия. Но существуют же примеры, когда четыре серии телеверсии монтируют в полнометражный фильм и наоборот...

В.Тодоровский. Это все от бедности. Для того чтобы собрать бюджет фильма, надо, чтобы и телевидение поучаствовало. Часто оно готово к этому и просит в ответ сделать четыре серии (обратите внимание — четыре, а не десять). Фильм идет два часа, на телевидении — четыре серии по сорок минут. Соответственно, ты берешь этот фильм, добавляешь какие-то вырезанные сцены, делишь на четыре части и получаешь телеверсию. Но это, повторяю, что называется, голь на выдумки хитра. Во всем мире делается либо фильм, либо сериал. А у нас это просто способ привлечь финансирование и немного укрепиться. Некоторые такие проекты оказываются удачными, некоторые нет. Но надо сказать, что и телевидение за последнее время поумнело и часто телевизионные начальники говорят: «Нам не нужны телеверсии: делайте просто хорошее кино, мы получим права на него и будем его показывать. Не обязательно фильм немедленно превращать в сериал».



«Скорая помощь», продюсеры Пенни Адамс, Нил Баэр, Томми Бёрнс

«Секс в большом городе», продюсер Даррен Стар

Э.Чаландзия. Как вы считаете, телефильм «В круге первом» вышел вовремя?
В.Тодоровский. В каком смысле?
Э.Чаландзия. Есть ли сейчас тот зритель, который в полной мере может оценить подобное многосерийное кино?
В.Тодоровский. Я думаю, что такой фильм не имел и не будет иметь массового зрителя — того, что есть, например, у «Кармелиты». Он все равно будет фильмом для определенной аудитории. Но, как выяснилось, эта аудитория сейчас есть. Фильм прошел хорошо. Хорошо — не значит, что он побил все рекорды. Хорошо — это значит, что он взял свою потенциальную аудиторию и с этой своей аудиторией прошел до конца. Люди не отвернулись, не переключились и не ушли. Безусловно, не вся страна смотрела «В круге первом», но то, что его посмотрели столько зрителей, стало приятным сюрпризом для всех, кто эту картину делал. Можно считать, что она себя нашла в эфире, в стране и у зрителя. Нашла отклик. Авторы были услышаны. А значит, она была сделана вовремя. Ведь есть успех — не на уровне рекордов, а на уровне точного попадания в свою нишу. Есть 20 процентов включенных телевизоров: люди сидели у экранов и смотрели этот непростой фильм, никак с ними не заигрывающий.

А вот «Мастер и Маргарита» поставил-таки рекорд и имел право ожидать его, потому что степень интереса к экранизации была высочайшей. Здесь отсутствие рекорда обернулось бы провалом. В то время как фильм Солженицына и Панфилова изначально был задуман как общественно значимая акция, а не как сериал с высоким рейтингом.

Э.Чаландзия. Меня очень интересует вопрос своевременности фильма, спектакля, книги. Как вы считаете, ваши картины выходили ко времени?

В.Тодоровский. Мне кто-то недавно сказал, что если бы «Страна глухих» вышла сейчас, она стала бы кинотеатральным хитом и собрала бы большие деньги в прокате. Возможно. Потому что когда картина вышла, в стране просто не было кинотеатров. Старый кинопрокат уже умер, а новый еще не возник. Но, с другой стороны, я бы сам сейчас такую картину не снял. Каждому фильму свое время. И потом отчасти это вопрос некорректный, потому что начиная с 1991 года и примерно по 2001-й в стране фактически отсутствовал кинопрокат. Поэтому любой режиссер, снявший картину в тот период, мог бы сегодня сказать: «Вот если бы она вышла сейчас, она бы имела успех, у нее были бы свои зрители». У нас в этом смысле история тяжелая.

Э.Чаландзия. А насколько тяжелая? Я так понимаю, что резкое возвращение кинопроката стало причиной наверстывания — ускоренными темпами — всего того, что было упущено. При таких скоростях создания рынка какие проблемы возникают?

В.Тодоровский. В России всегда то густо, то пусто. Вчера было слишком пусто, сегодня стало слишком густо. Что это значит? Я вижу несколько тоскливую ситуацию в том, что все яростно бросились в так называемое коммерческое кино. Что, с одной стороны, хорошо — кино должно быть финансово успешным,

«Моя прекрасная няня», режиссеры Алексей Кирющенко, Эдуард Радзюкевич, продюсеры Александр Роднянский, Александр Акопов

Фото Елены Сидякиной АМЕДИА

«Моя прекрасная няня», режиссеры Алексей Кирющенко, Эдуард Радзюкевич, продюсеры Александр Роднянский, Александр Акопов

Фото Елены Сидякиной АМЕДИА

русские блокбастеры должны делаться. Но перекос сейчас страшный. Если до появления проката режиссер в принципе плевал на зрителя: деньги доставались чудом и все снимали, что хотели, от души, но не оглядываясь на массовый вкус и потребности зрителя, то теперь, если задуманный — или уже снятый — фильм не боевик, не экшн и не фэнтези, он никому не нужен. Зачем, говорят те, кто определяет кинополитику, что-то другое делать и кто это «другое» будет смотреть? Прав Андрей Плахов, который написал, что у нас в стране вроде бы наблюдается бум кино, а на кинофестивали ни один российский фильм не попадает. Потому что те фильмы, какие снимают, там не нужны, а те, что там нужны, просто никто у нас не делает. Эта политика неправильная, потому что кино должно делаться разное. А у нас сейчас все, «задрав штаны», побежали толпой в одну сторону.

Э.Чаландзия. Ну да, кому же охота идти в обход, если понятен самый короткий путь к коммерческому и зрительскому успеху?..

В.Тодоровский. Да, все рванули туда, где деньги, кинотеатры, пиар, это понятно. Но есть и другие пути, может быть, не такие прямые, но не менее эффективные. Понятно, производителей сложно убедить в чем-то, когда есть простая арифметика: можно потратить два миллиона долларов, а получить десять. Кино действительно стало бизнесом. И качество многих наших сегодняшних фильмов — обратная сторона прибыльности этого бизнеса. Но я думаю, что, как всегда в таких случаях, должно пройти время: постепенно произойдет то, что происходит в других странах. Вдруг какой-то не очень дорогой, не очень коммерческий, но хороший фильм хорошо пройдет в кинотеатрах. Будут у него зрители, будет у него касса. И в этот момент станет ясно: вот она, другая дорога.

Э.Чаландзия. Уже сейчас основным посетителем кинотеатров является молодежь, а, учитывая бешеные темпы развития цифровых и 3D технологий, логично предположить, что именно молодые будут диктовать вкусы в ближайшие годы. А они вряд ли захотят отказываться от летающих тарелок и межгалактического оружия.

В.Тодоровский. Все и так, и не так. Мы сейчас проживаем за год несколько лет. При том что боевики и экшн популярны во всем мире, везде существует и впол-

не успешный — коммерчески — кинематограф, который можно отнести к артхаусу. В каждом городе на Западе есть три-четыре кинотеатра, в которых идут фильмы этого направления. Притом артхаус — это не только искусство, но и индустрия — с коммерческим интересом, выгодой и т.п. Как делается успех в коммерческом кино? Фильм одновременно выходит в пяти сотнях кинотеатров и за три недели собирает огромные деньги. Но есть и другой путь — совсем недорогие в производстве картины идут в течение многих и многих месяцев и так называемыми малыми залами в конце концов собирают свою кассу. Эта артхаусная прокатная сеть есть во всех странах, значит, когда-то появится и в России. Надо только грамотно все организовать, надо научиться давать зрителю точные ориентиры, позволяющие разобраться в кинопотоке. Подростки хотят смотреть, как на других планетах бьются на мечах? Отлично! Им сюда! А вы хотите про человеческие отношения? Пожалуйста, вам в другой зал, в другой кинотеатр...

Э.Чаландзия. Скажите, а почему сегодняшний кинозритель так помолодел?

В.Тодоровский. Потому что новое поколение приучили к новым кинотеатрам. И к новому кино. Старое было приучено совсем к другому, а нынешним подросткам внушили, что кино — это зрелище, шоу, кайф, это прикольно...

Э.Чаландзия. Но почему только подросток может кайфовать от всего этого? А взрослый человек не в состоянии получить свое удовольствие в кинотеатре?

В.Тодоровский. Взрослый человек устал после работы. Он хочет сесть перед телевизором и вытянуть ноги. Мне рассказывали прокатчики, что в стране существует огромное число успешных представителей среднего класса, которые каждый божий день устраивают себе домашний киносеанс: смотрят фильмы на DVD. И это несколько миллионов любителей кино, которых непонятно как оторвать от дивана и стакана виски и затащить в кинотеатры. И ведь они постоянные зрители, они не пропускают ничего, они в курсе всех новинок, но они смотрят их дома.

Э.Чаландзия. Можно ли предположить, что именно эти люди станут первыми разрушителями проката? Ведь домашняя техника модернизируется и дешевеет, и вскоре получится так, что практически все киноманы смогут на больших экранах дома смотреть свое кино? Ведь не случайно производители придумали это новое название — «домашний кинотеатр»?

В.Тодоровский. Нет, я не думаю, что это сможет разрушить прокат как таковой, но я бы здесь обратил внимание на другое — на пиратов. Вот кого надо душить. Поймите, большинство зрителей сегодня хотят смотреть новейшие фильмы. Фильм вышел сегодня в кинотеатрах, на DVD он официально выйдет через месяц-полтора. Но человек не хочет ждать. Он хочет купить раньше. И в тот момент, когда он гарантированно не сможет купить «паленую» копию, он все-таки встанет с дивана и пойдет в кино.

Э.Чаландзия. Некоторое время назад прошел слух, что государство больше не намерено субсидировать новые проекты, мотивируя это тем, что большинство производителей уже сами в состоянии достать деньги на кино, зачем, мол, им помогать?!

В.Тодоровский. Я не знаю, правда это или нет. Если окажется, не дай бог, что правда, тогда очень плохо. По той причине, что для того чтобы на месте пустыря с жалкими посадками через десять лет встал огромный цветущий сад, этот пустырь надо очень долго и хорошо возделывать.

Э.Чаландзия. Наверное, чиновники посчитали, что сад уже начал расти сам... Начал даже плодоносить...

В.Тодоровский. Нет! Это не так. Сейчас любой, самый маленький экономический кризис или что-то вроде этого — и все рухнет. Это уже было в 98-м году: перед 17 августа тоже был замечен подъем в киноиндустрии, в прокате. И деньги были, и фильмы какие-то запустились. Все рухнуло, и мы отступили назад — на точку, с которой начали пятью годами раньше. Я думаю, что сейчас очень важна поддержка — для того чтобы успели встать на ноги продюсерские компании, чтобы они разбогатели, чтобы у них появились свои обо-

ротные средства, резервы на случай провала. Надо дать саду пустить корни. И только в тот момент, когда деревья начнут расти, можно будет отвлечься, зная, что все равно каждый год в августе наступит время собирать яблоки. Сейчас мы наблюдаем только первые серьезные признаки того, что это может случиться. В будущем...

Э.Чаландзия. Можно сказать, что сегодня без пиара кино нет?

В.Тодоровский. Я думаю, что сегодня, пока садик хилый, без мощного пиара не обойтись. Вообще, кино и пиар вещи неразрывные. Если говорить про массового зрителя — как еще он может узнать про фильм? Зрителю надо капать на мозги. Он, безусловно, пойдет на тот фильм, у которого больше пиара, но я не вижу в этом никакой катастрофы. Для начала надо просто приучить людей ходить в кинотеатры на российское кино. Вы знаете, совсем недавно считалось, что наши картины смотрят только по телевизору, а в кино ходят на иностранные, на «Звездные войны» и т.п. Поэтому сейчас серьезный пиар любого отечественного фильма работает на всю нашу киноиндустрию в целом. Часто, конечно, бывает обидно: хорошие фильмы выходят, но остаются почти незамеченными, потому что не имеют мощной рекламы. Но что поделаешь? Это рынок. Те же прокатчики при этом говорят, что в стране отлично работает так называемое «сарафанное радио». И достойные картины с относительно небольшим пиаром в результате выстреливают. У «Бумера», например, рекламы было мало, а как фильм прошел!

Э.Чаландзия. Какой жанр после экшна и фэнтези может стать следующим по популярности?

В.Тодоровский. Комедия. Безусловно. Комедия, сделанная по законам мейнстрима. Не маленькая, камерная, с тремя персонажами в одной комнате, а комедия, в которой есть размах. Их вообще мало, и не только у нас. И это не случайно — очень сложно делать этот жанр. В Советском Союзе фильмы Гайдая, Рязанова, Данелии собирали полные залы. Но должны появиться новые режиссеры, актеры, драматурги, чтобы комедия вернулась. Я уверен, что вскоре к боевикам и экшну подтянутся другие жанры.

Э.Чаландзия. В том числе мюзикл. Ведь ваш очередной режиссерский проект — именно мюзикл. Расскажите о нем то, что сегодня вы считаете возможным рассказать.

В.Тодоровский. Фильм будет называться «Буги на костях». Я много лет хотел снять такое кино. Сценарий был написан вместе с Юрой Коротковым лет шесть назад, пролежал все эти годы, потому что он сложнопостановочный и дорогой. Мне казалось, что деньги на него не собрать. Сейчас появилась надежда, что соберем. Это молодежная история про стиляг, про людей, которые в 50-е годы, когда в стране все было запрещено, решили стать другими. Играть другую музыку, одеваться в другую одежду, быть не такими, как все. Несмотря на то что я давно об этом мечтал, сейчас я нахожусь в тяжелейшей стадии долгой подготовки, потому что, как выяснилось, делать мюзикл посложнее, чем взрывать грузовики и палить с вертолетов. Здесь необходима тщательная проработка самых разных деталей, репетиции, высококлассная оригинальная музыка. Поэтому я пока говорю об этом проекте с энтузиазмом, но осторожно — он еще может и сорваться. Хотя я надеюсь, что в этом году начну съемки...

На съемках фильма «Сталкер». 1977, июнь

Фото Сергея Бессмертного

ГЕОРГИЙ РЕРБЕРГ — МАРИАННА ЧУГУНОВА — ЕВГЕНИЙ ЦЫМБАЛ

Фокус на бесконечность

РАЗГОВОР О «СТАЛКЕРЕ»

Эта беседа состоялась летом 1997 года, когда я делал картину «Сны Сталкера» — о жизни и творческой судьбе Александра Кайдановского. Тогда я надеялся, что следующим станет фильм об Андрее Арсеньевиче Тарковском и о съемках «Сталкера», в которых мне довелось участвовать. Увы, этот проект не состоялся. Материалы, собранные для него, войдут в книгу «Рождение «Сталкера», над которой я сейчас работаю.

Мне стоило больших трудов вызвать на этот разговор Георгия Ивановича Рерберга — в течение многих лет я не раз к нему подступался. Я бесконечно благодарен Марианне Сергеевне Чугуновой, посвятившей долгие годы жизни работе с Тарковским, за ее согласие принять участие в нашей беседе.

Сегодня, когда в длинном ряду людей, участвовавших в создании «Сталкера» и, увы, уже ушедших от нас, есть и фамилия Рерберга, умершего в 1999 году, мне кажется, пришла пора опубликовать этот разговор, многое проясняющий в изрядно запутанных обстоятельствах, а теперь уже и фантастических легендах, связанных со съемками «Сталкера».

Евгений Цымбал

Евгений Цымбал. Попытаемся вспомнить реальный ход событий на съемках «Сталкера». Я понял, что мы обязаны это сделать, так как фильм и все, что с ним связано, обрастает все более нелепыми, а то и чудовищными историями. Георгий Иванович, расскажите, как все начиналось весной 1976 года.

Георгий Рерберг. Прошло уже более двадцати лет с тех пор, как мы с Андреем разошлись. Я старался забыть все, что было связано с этим фильмом. Ну, может быть, не забыть, а как-то отодвинуть в памяти как можно дальше. Он вызывал слишком тяжелые эмоции. Поэтому я не могу все точно вспомнить. Многое ушло абсолютно.

Марианна Чугунова. Я тоже не все помню. Я в это время беспрерывно печатала на машинке материалы по «Гамлету», который Андрей Арсеньевич ставил в «Ленкоме», и сценарий «Сталкера» — для запуска.

Е.Цымбал. Тогда начнем с меня, а вы, если я стану ошибаться, меня поправите. И дополните.

Я пришел на «Сталкер» в качестве ассистента по реквизиту 1 февраля 1977 года, сразу после окончания съемок на картине Рязанова «Служебный роман», где я работал до этого. Но кое-что по «Сталкеру» уже делал, начиная с октября 1976 года. Читал сценарий, выписывал реквизит, готовил смету. Меня пригласил директор картины Вилли Геллер, с которым мы работали на

Георгий Рерберг. 1977, февраль
Фото Е.Цымбала

«Восхождении» у Ларисы Шепитько. В январе 1977-го в павильоне «Мосфильма» вовсю шло строительство декорации «Квартира Сталкера» по эскизам художника-постановщика Александра Бойма. Была выбрана натура в Средней Азии, в Таджикистане, в окрестностях города Исфара и селений Канибадам и Шураб.

Г.Рерберг. Натура на «Сталкере» выбиралась два раза. В первый раз — в Исфаре. По-моему, нам посоветовал это место Али Хамраев. Нам оно показалось очень интересным, и мы его сразу утвердили. Однако у меня было впечатление, что эта натура, напоминающая лунный пейзаж, Тарковского не очень устраивала, так же как, в принципе, его не устраивал и сценарий. С самого начала мне казалось, что Андрей взял литературное произведение, которое его не устроит. Так впоследствии и случилось. В повести и, соответственно, в сценарии много внимания уделялось всяким тайнам и загадочным эффектам, за счет которых двигался сюжет. У меня было ощущение, что Андрей такого рода подход к фильму уже перерос. Он освоил его и пережил на «Солярисе», а второй «Солярис» делать не хотел.

Маша, вы помните, как и откуда возник этот сценарий, который Андрей бесконечно переделывал?

Е.Цымбал. По моим подсчетам, сценарий переделывался девять или десять раз.

М.Чугунова. По-моему, больше. Двенадцать или тринадцать. Сценарий «Машина желаний» по мотивам своей повести «Пикник на обочине» братья Стругацкие написали для режиссера Георгия Калатозишвили. Но поскольку сценаристы они были неопытные, Андрей Арсеньевич им помогал. Однако по каким-то причинам Калатозишвили фильм снимать не стал — то ли его не запустили, то ли еще что-то случилось, я точно не помню. То же самое произошло и с другим сценарием Тарковского «Ариель, или Светлый ветер», который должен был снимать Валерий Ахадов.

Г.Рерберг. То есть «Сталкер» начался с заказного сценария?

М.Чугунова. Да. Причем даже не со сценария самого Тарковского. А потом

был очередной съезд партии, на который Андрей Арсеньевич написал письмо о том, что ему не дают работать. Я напечатала его и отправила с центрального телеграфа заказным письмом с уведомлением о вручении. Через несколько дней — еще съезд не закончился — мне позвонили из приемной Николая Сизова, директора «Мосфильма», и попросили, чтобы я немедленно пошла к Тарковскому домой (в то время у него в новой квартире еще не было телефона) и сообщила, что его срочно вызывают в Госкино.

В Госкино Тарковскому сказали: «Мы вас сейчас же запускаем. Что у вас есть?» А у Андрея Арсеньевича в тот момент был сценарий «Светлый ветер», о котором они категорически и слышать не хотели, и вот этот сценарий — «Машина желаний». Больше у него ничего готового не было. Он предложил «Машину желаний», и в Госкино сразу согласились. Так Тарковского запустили в производство.

Е.Цымбал. В подготовительном периоде я виделся с Тарковским два или три раза. Однажды он поговорил со мной о реквизите и о том, что конкретно делать во время съемок. Непосредственно общался я с художником-постановщиком Аликом Боймом и с вами, Георгий Иванович.

М.Чугунова. Давайте точно восстановим обстоятельства начала работы над «Сталкером». Андрей Арсеньевич запустился с этим сценарием, на тот момент чужим для него. Запустился поспешно, внезапно, без предварительной тщательной подготовки. К тому же в это время он был каждый день занят репетициями, к которым очень серьезно готовился, и сдачей «Гамлета» в «Ленкоме». Он был весь в «Гамлете», на студию приезжал редко. Параллельно двумя делами заниматься ему было необычайно трудно. У него не было времени как следует сосредоточиться на сценарии. Помните, он из Таллина ездил со съемок на поклоны в «Ленком»? До «Сталкера» Андрей Арсеньевич всегда запускался со сценариями, с которыми несколько лет прожил, где каждую сцену, каждую реплику продумал досконально. А тут он ничего этого не успел.

Г.Рерберг. Естественно, как любой нормальный, серьезный и ответственный человек, Андрей не мог делать и то и другое, одновременно в пяти местах трудиться. И спектакль ставить, и на телевидении поработать, и немножко в цирке, и заодно кино снимать...

Е.Цымбал. В начале марта 1977 года мы сняли в павильоне декорацию «Квартира Сталкера». Съемки прошли успешно, и мы стали готовиться к экспедиции в Исфару. В конце марта несколько человек во главе с заместителем директора картины Романом Калмыковым выехали в экспедицию для строительства декораций на натуре.

Г.Рерберг. Для истории нужно сказать, что перед съемками декорации в павильоне я практически снял жену Андрея, Ларису Павловну Тарковскую, с главной женской роли — с роли жены Сталкера. Первоначально Андрей хотел, чтобы в картине играла она. А главное, она сама этого хотела. Ужасно хотела. Но я уговорил Андрея сделать пробы — Ларисы Павловны и Алисы Фрейндлих. И Алиса сыграла просто потрясающе: на статичном крупном плане выдала два дубля — абсолютно убойных. Один лучше другого. После этих проб Андрей отказался от мысли снимать Ларису, хотя тоже не сразу.

М.Чугунова. Спустя два года во время тонировочных работ Андрей Арсеньевич даже хотел использовать фонограмму с этих проб, чтобы вставить ее в фильм. Правда, по техническим причинам это не получилось.

Е.Цымбал. Я хорошо помню эту пробу. Лариса Павловна на фоне Алисы Бруновны выглядела, мягко говоря, неубедительно. Но я помню, как пробовалась и Марина Неёлова — она тоже играла хорошо. К тому же она прекрасно выглядела, была очень эффектна.

Г.Рерберг. Да, но Неёлова не годилась для этой роли. Она была слишком молода, хороша собой, соблазнительна. От нее мы отказались сразу. Алиса была несравнимо лучше. В ней чувствовалась биография. Прожитая со Сталкером страшная жизнь. В Неёловой этого напрочь не было. Так что вопрос «ко-

го снимать?» касался Ларисы Павловны и Алисы. Андрей никак не мог решиться. И когда через день после проб он пришел веселый на освоение декорации, в которой назавтра нам предстояло начать съемки, а кого снимать было еще неизвестно, я спросил Андрея: «Так кого мы все-таки снимаем? Актрису или Ларису? У нас, между прочим, героиня не утверждена». Он спросил в ответ: «А ты что думаешь по этому поводу?» Я, естественно высказал все, что думал. И он сказал: «Что я, любовник своей жены? Конечно, будем снимать Алису». И тут же утвердил Фрейндлих, а я приобрел в лице Ларисы Павловны кровного врага. Она мне этого, конечно, никогда не простила.

Е.Цымбал. Мы стали готовиться к основным съемкам, но в это время в Исфаре случилось сильное землетрясение с человеческими жертвами, и нам пришлось отказаться от этой натуры.

Г.Рерберг. Не думаю, что землетрясение испугало Андрея. Дело в ином — он не был уверен в этой натуре.

Е.Цымбал. Вероятно, и это, но все решилось само собой — Исфара была сильно разрушена, было много погибших. Людей, потерявших свои дома, поселили в гостинице, и в результате нам отказали в размещении группы. Пришлось выбирать новую натуру — поиски продолжались почти три месяца.

Г.Рерберг. Я считаю, мы так долго выбирали новую натуру, потому что Андрей сам точно не знал, какое кино он хочет снимать. А натура во многом определяет характер и эстетику фильма. Мы были в разных местах — в Средней Азии, в Азербайджане, в Крыму, где ничего не нашли.

Е.Цымбал. В Азербайджане вы нашли фантастическую натуру — Кобустан. Я помню фотографии: если Исфара была лунным пейзажем, то Кобустан — марсианским. Но там было негде жить.

Г.Рерберг. Потом мы поехали в Запорожье, где и нашли натуру. Это были задворки металлургического завода. Карьер и шлаковые отвалы. Дымящиеся горы окаменевшего шлака с металлическими потеками всех цветов радуги. Конечно, это была не Исфара, но в принципе похоже. Место соответствовало сценарию, и мы остановились на Запорожье. Потом вроде бы Геллеру сказали, что там тоже снимать нельзя, потому что очень плохая экология, агрессивная среда, а это опасно для здоровья. Там действительно было опасно, но, я думаю, это Андрея тоже не остановило бы. Дело было в другом: подсознательно его влекло в среднюю полосу России. Ведь натура и кинодраматургия связаны между собой неразрывно. Поэтому сценарий начал разрушаться еще на выборе натуры. Это был первый камень, вынутый из стены. Но в средней полосе нам ничего не удалось найти, хотя Андрея все время страшно тянуло в кусты, в орешники, в осинники.

М.Чугунова. Я помню фотографии из этих поисковых экспедиций в Подмосковье: какой-то развалившийся дом, заросли, разрушенные казармы.

Г.Рерберг. Но все это также ничем не кончилось.

М.Чугунова. В это время Андрей Арсеньевич был худруком на одной эстонской картине, и кто-то предложил ему поехать поискать натуру в Эстонии.

Г.Рерберг. Да, Маша совершенно права. На работе сказывались самые разные вещи. Беда никогда не приходит одна. В одном месте землетрясение, в другом — вредоносная экология. В третьем — кусты и орешники и ничего другого нет. Но в конце концов именно эти кусты дали нужный результат в совершенно другой географической точке. В Эстонии. Случайно подвернувшееся совмещение якобы средней полосы с ее зеленью, буйными травами и заброшенной электростанции Тарковского более или менее устроило. Надо сказать, что электростанцию мы нашли нечаянно. Мы искали нечто совсем другое. Наткнулись на пионерский лагерь, я стал его обходить и метров через двести вышел на электростанцию, про которую нам никто не говорил. Это была неожиданная находка. Кроме того, место нам понравилось еще и своей заброшенностью, уединенностью. Мы его утвердили. И вот тут сценарий стал ломаться довольно серьезно. В связи с абсолютно иным, отличным от прописанного в сценарии характером выбранной нами натуры.

М.Чугунова. И в связи с появлением в картине Саши Кайдановского.
Г.Рерберг. Да. В связи с натурой, в связи с Сашей да и со всем остальным нужно было переделывать сценарий. Особенно диалоги. Но Андрей ведь не писатель. А писать диалоги вообще мало кто умеет.
М.Чугунова. Мы дали Стругацким фотографии всех трех героев, чтобы они, глядя на наших актеров, писали для них диалоги.
Г.Рерберг. Толку от этого, по-моему, не получилось никакого. Помню, я сказал Андрею, что диалог типа: «Откуда я знаю, что я действительно хочу, когда я хочу, или не знаю, что не хочу, когда не хочу...» — не только воспринимать на слух, но и прочесть невозможно. Он, видимо, передал наш разговор Стругацким. Кончилось это тем, что один из них пришел ко мне и сказал, чтобы я не лез в драматургию. Я ответил, что не могу не лезть в такую драматургию, потому что текст должен найти свое воплощение в изображении. И поэтому тут необходимо что-то менять.

Положение было серьезное. Я предложил Андрею заболеть и лечь в больницу — ему или нам обоим. С тем чтобы законсервировать картину. Выиграть время. И спокойно, серьезно переписать сценарий с учетом натуры и актеров, а потом уже запуститься по новой. Но Андрей боялся, что его второй раз уже не запустят. Поэтому ему нужно было во что бы то ни стало продолжать работать.
Е.Цымбал. Но давайте вернемся к началу съемок. Андрей Арсеньевич, Маша и я выехали в Таллин 7 мая 1977 года. Нас встретил замдиректора Роман Калмыков, и мы в этот же день поехали на место съемок. Здесь Андрей Арсеньевич впервые сказал, что хочет, чтобы реквизит был максимально безадресным, чтобы по нему нельзя было определить, в какой стране происходят события. То есть чтобы вся история носила вневременной общечеловеческий характер. На следующий день началась подготовка к съемкам. Через пять дней подъехала остальная группа. 17 и 18 мая было освоение натурной декорации и доведение ее до желаемой кондиции. 19 мая разводили мизансцены и репетировали. Съемки начались 20 мая и продолжались безостановочно десять дней до получения первого материала. Потом были три дня простоя и первые оргвыводы. Отослали в Москву кого-то из ассистентов, ведавших экспозицией. Отпросился с картины второй режиссер Николай Досталь. Он ушел к Владимиру Басову, с которым до этого работал, на «Белую гвардию».
М.Чугунова. Его отпустили очень легко. Досталь раздражал Тарковского своим педантизмом, хотя профессиональных претензий к нему не было. И тогда вторым режиссером назначили вас, Женя.
Е.Цымбал. Да, назначили, хотя официального приказа не было. Он так и не появился. Через два месяца у меня возник с Ларисой Павловной бурный — с ее стороны — конфликт. Вечером того же дня мне позвонила Маша и сказала: «Женя, будьте готовы к тому, что у нас появится новый второй режиссер». Еще через неделю приехал Олег Мещанинов, который попросил две недели на то, чтобы войти в курс дела, а еще через две недели был изгнан. И обязанности второго, как прежде, стали исполнять мы вдвоем — прежде всего вы, Маша, и частично я.

Примерно с 4 июня снова начали снимать. Мы пересняли уже отснятые ранее сцены и пошли вперед. И так до конца июня. В это время была какая-то задержка с обработкой пленки, по-моему, сломалась проявочная машина, и мы довольно долго не могли посмотреть отснятый материал.
Г.Рерберг. Сначала мы сцену внутри электростанции — с тремя главными героями, которые произносят этот злосчастный текст Стругацких, — сняли на среднем плане. Проявили, посмотрели — сцены нет. Нет никакого внутреннего напряжения. Тогда отнесли это на счет неправильной экспозиции и заменили второго оператора Владимира Пищальникова. Потом посмотрели вторую партию материала. Нет сцены, и всё. Андрей говорит: «Ну как же так? У Бергмана и Нюквиста получается на общем плане, а почему у нас не получается? Давай попробуем самый широкий объектив». Я это не очень люб-

лю — от короткой оптики все композиции разваливаются, — но думаю, хрен с ним, может быть, что-то и получится. Мы второй раз сняли эту сцену на более широком объективе. В том же интерьере. Проявили, посмотрели — сцены нет. Тогда Андрей и говорит: «Все, я понял, в чем дело. Надо снимать на длиннофокусной оптике, и нужна точка съемки другая, чтобы отход был». А куда отходить, когда там стены? Там и светить-то было неоткуда. Но надо как-то выходить из положения. Тогда стали пробивать окно в непробиваемой, толщиной в метр, стене, сложенной немцами из гранитных блоков. Два дня ее пробивали. Я помню, у тех людей, кто это делал, руки в крови были...

М.Чугунова. Эти люди были — Женя и...

Е.Цымбал. ...и постановщик декораций Дима Бердзенишвили. Вы, Георгий Иванович, очень сокрушались, что вам неоткуда светить, нет точки отхода, и я предложил пробить окно. Вы говорите: «Если ты такой умный, то и пробей». Я вам в ответ: «Спорим, пробью». Вы — мне: «Пробьешь, литр водки ставлю». Я говорю: «Два». И мы пробили. Конечно, не ради водки. Просто я был молод, здоров и любил доказывать, что на что-то способен. Кураж был. А Дима вызвался мне помочь. И за два дня мы управились.

М.Чугунова. Я помню, как вы ныряли в ледяную воду и плавали куда-то далеко в темное подземелье за фуражкой Гринько, которая упала и провалилась в дырку в полу.

Е.Цымбал. Было и это.

М.Чугунова. А еще, помните, протухло две машины живой форели, которую мы выпустили в воду на декорации и уехали. Думали, рыбы в воде выживут.

Е.Цымбал. Вода там была такая, что эти бедные форели очень быстро всплыли вверх брюхом. Потом мне пришлось вылавливать их и закапывать...

М.Чугунова. А как мы раздолбали весь подход к этой станции! Катали двухметровые железные трубы, двигали огромные трансформаторы. Разбивали бетонный парапет...

Г.Рерберг. Да... Кровь лилась, а результата не было. Снаружи всё меняли, а внутри оставалось то же самое. Когда вы с Димой проломили дыру в стене, мы поставили камеру на рельсы, снаружи подсветили и начали снимать с отъездом. Проявили, смотрим. То же самое: сцены нет. Так что дело было не в оптике, не в точке отхода и не в манере съемки, а все-таки в сценарии... И сколько там ни разбирай, ни ломай, ни ворочай камни, внутреннее напряжение в драматургии и, соответственно, в изображении от всех этих усилий не появится.

М.Чугунова. Потом Андрей Арсеньевич построил павильон для этой сцены.

Г.Рерберг. Это уже без меня было.

Е.Цымбал. Первый отснятый материал пришел в самом конце июня. И тут Тарковский устроил второй «разбор полетов».

М.Чугунова. Тогда же убрали с картины ни в чем не повинного художника-постановщика Алика Бойма.

Е.Цымбал. После чего, Георгий Иванович, ваши отношения с Тарковским стали довольно напряженными. Когда в середине августа после очередных пересъемок случился третий простой, тут уж на вас спустили всех собак. Кстати, вы не очень оправдывались, я помню вашу фразу: «Невозможно бесконечно переснимать одно и то же. Надо что-то менять кардинально». После этого и произошел окончательный разрыв ваших отношений с Тарковским. К этому моменту уже были некоторые эпизоды, которые снимали по четыре, по пять и даже по шесть раз. Потом они же снимались еще и седьмой и восьмой раз — с Калашниковым, а на следующий год — и девятый, и десятый — уже с Княжинским. В частности, эпизод прихода в Зону, эпизод, когда герои идут к электростанции, вплоть до таинственного окрика, эпизод в комнате с телефоном.

М.Чугунова. Или проезд на машине, который снимали на макаронной фабрике...

Первые дни съемок фильма «Сталкер». 1977, май

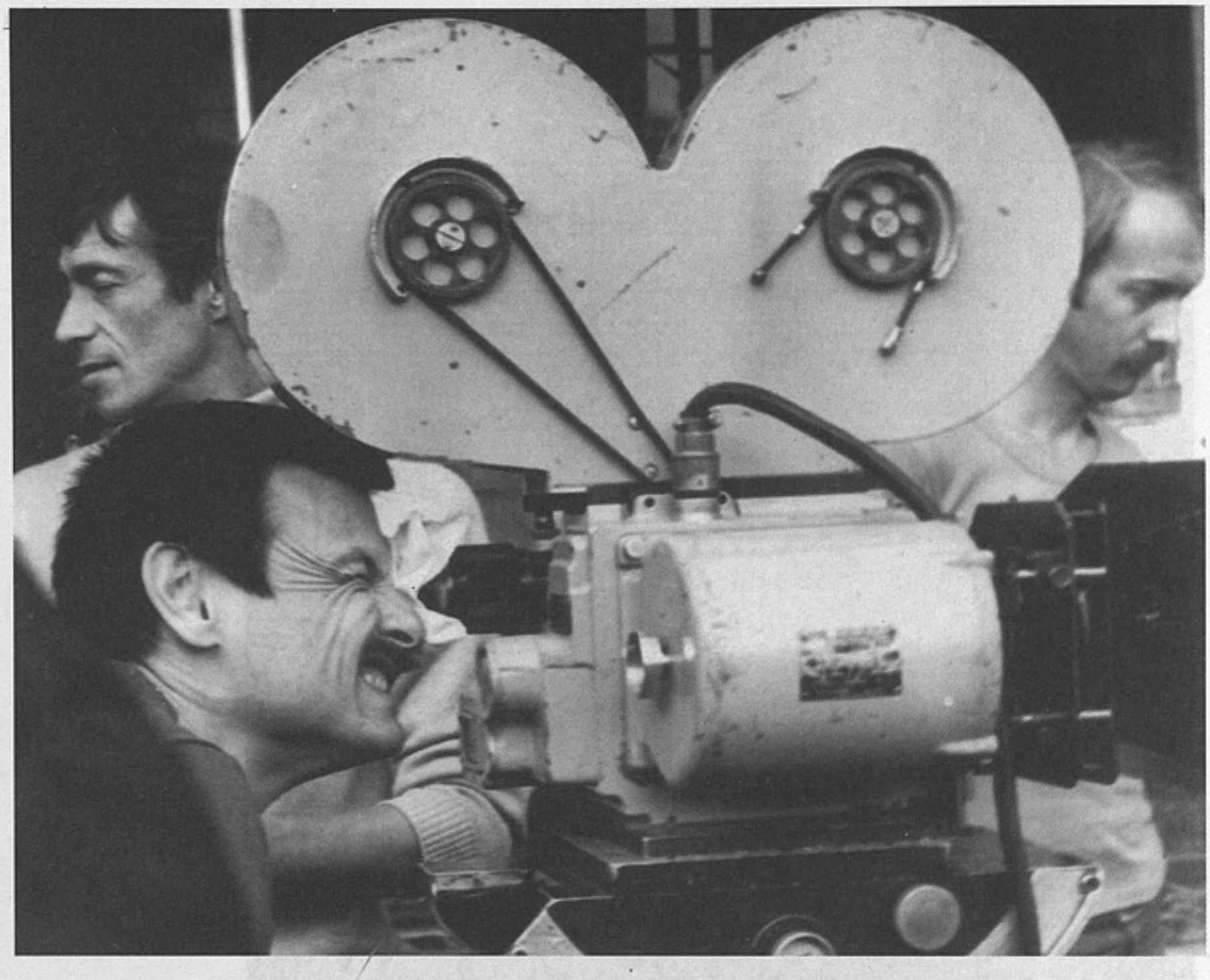
Фото Е.Цымбала

Г.Рерберг. И этот проезд тоже не я снимал.

Е.Цымбал. Это было уже на третьем «Сталкере».

Г.Рерберг. Теперь много всякого понаписано... Я не читаю все эти вещи, но мне рассказывали, что один из братьев Стругацких где-то высказался, будто я сбежал с картины. Это нехорошо так говорить. Я никуда не сбежал. Я хотел работать дальше. В этом смысле моя совесть чиста. А что касается обвинений в пьянстве... Если мы и выпивали на картине, то вместе с Андреем. Во всяком случае, поначалу. Я помню, Андрей как-то решил поездить на Сашиной[1]

[1] Кайдановского. — *Е.Ц.*



Андрей Тарковский, Георгий Рерберг и ассистент оператора Сергей Коммунар на съемках фильма «Сталкер». 1977, июнь

машине и включил заднюю скорость. И тут же врезался в дерево. А на меня потом обиделся, что я ему свою машину не дал. В общем... Никуда я не сбежал.

Меня просто убрали с картины. С подачи Ларисы Павловны.

Е.Цымбал. Для всех, кто работал на «Сталкере», никаких сомнений в этом не было.

М.Чугунова. Да, конечно. А вместе с вами заодно и меня чуть не уволили. И тогда пышным цветом расцвел Араик Агаронян, которого — тоже с подачи Ларисы Павловны — назначили вторым режиссером.

Е.Цымбал. Араик Агаронян был прислан с киностудии «Арменфильм» — после курсов ассистентов режиссера — в качестве практиканта и стажера. Он пользовался особым доверием Ларисы Павловны Тарковской, будучи при ней кем-то вроде «поставщика двора» и выполняя другие, не очень понятные функции. За это она его и возвысила. Правда, проработал он вторым режиссером всего несколько дней и был выгнан Тарковским за полную профессиональную непригодность. Араик был припрятан куда-то Ларисой Павловной и больше на площадке не появлялся, но потом вновь всплыл — уже в титрах — как режиссер-стажер. А Лариса Павловна вдруг оказалась вторым режиссером фильма. Со всеми соответствующими последствиями, в том числе финансовыми: постановочные она получила. Хотя фактически всю картину работали мы с Машей. Для меня это было настоящим потрясением. Лариса Павловна неделями не появлялась на площадке, а когда приходила, Андрей Арсеньевич просил ее уйти.

Вообще на картине было много людей, по-настоящему помогавших, искренне преданных — особенно из Эстонии. Но еще больше через «Сталкер» прошло самых разных, порой просто фантастических персонажей, которые

только мешали работать. Эти люди клубились в основном вокруг Ларисы Павловны. Кого там только не было! Какие только интриги не плелись! Сейчас все они называют себя ассистентами Тарковского. А сколько разговоров велось вокруг истории с пленкой!..

Г.Рерберг. Конечно, с пленкой история была скверная.

Е.Цымбал. А в чем там все-таки было дело?

Г.Рерберг. Мы работали в изобразительной манере, к которой пришли с Андреем на «Зеркале». Задавались очень сложные объекты. Сложные по движению камеры, по фокусам, по световым решениям. Сложные по перепадам света и тени. Мы начали работать уверенно, аккуратно, лихо. Мы не изобретали ничего нового: всё делали, как прежде. Но того результата, который в тех же условиях получался на «Зеркале», не могли добиться. Все делалось точно так же, но пленка, которую нам дали, не вытягивала. Результат был плачевный.

Е.Цымбал. Насколько мне известно, перед «Сталкером» вы сняли с Сергеем Соловьевым картину «Мелодии белой ночи» на этом же типе пленки.

Г.Рерберг. Да, на этом же. И изображение было прекрасное, и все были в восторге. Правда, пленка была предоставлена японской стороной — фильм Соловьева ведь был совместным проектом. А японцы на дерьме не снимают. И обработка этой пленки делалась тоже в Японии. А лаборатории там — это совершенно отдельные предприятия, не подчиняющиеся студиям, как у нас. В лаборатории они исследовали пленку, подбирали режимы. Но как они это делали — я не знаю. Я даже не особенно влезал в это. Да мне бы никто и не стал объяснять, это внутреннее дело лаборатории. Мы сдавали отснятый материал и получали напечатанный на «Кодаке» блестящий позитив, который главный инженер «Мосфильма» Коноплев показывал всем как образец высочайшего качества. Именно поэтому для «Сталкера» я выбрал тот же самый тип «Кодака», на котором только что снимал. Тем более что студия «Мосфильм» вроде бы купила изрядную партию этой пленки. Но где, когда, через какого посредника — неизвестно. Как потом выяснилось, пленка была сомнительная. И кроме того, в мосфильмовской лаборатории отсутствовала определенная ванна, технологически необходимая для обработки именно такой пленки. Есть версия, что это была какая-то экспериментальная партия, для обработки которой нужна была еще одна дополнительная ванна и дополнительные химикаты. Естественно, никто этого не знал. Думаю, что не знал даже главный инженер студии Борис Коноплев, купивший где-то по дешевке этот «Кодак».

Е.Цымбал. Тогда тем, кто занимался международными закупками, выдавалась премия за экономию валюты.

Г.Рерберг. На «Мосфильме» материал, снятый на этой пленке, нужным образом обработать было невозможно. В мосфильмовской лаборатории обработки пленки все делалось для того, чтобы нормально напечатать наш материал, который перепечатывался по нескольку раз во всех мыслимых режимах. Когда вмешался операторский цех, были срочно сделаны новые пробы пленки — материал неоднократно переснимался в разных режимах и на разной оптике. Лаборатория тоже пробовала различные варианты печати, чтобы снять с себя вину. Но как все ни старались, ничего не получалось. Почему? Это уже другой вопрос. «Мосфильм» всегда старался экономить на фирменных компонентах и половину химикатов заменял на советские. Может быть, поэтому изображение шло без черного цвета. И так было не только у нас на «Сталкере», а у всех, кто на этой пленке снимал.

Когда на студии устроили показательное побоище и меня одного обвинили во всех смертных грехах, меня спас оператор Владимир Нахабцев, у которого на картине «Мой ласковый и нежный зверь» была та же самая история. Он пришел на это судилище с коробкой пленки и показал всем этикетку с информацией по поводу дополнительной ванны. Поэтому черного цвета не было ни у Нахабцева, ни у Княжинского, ни у кого другого, кто работал на пленке из этой партии. Так что, я думаю, всем стало ясно, что я не был осо-

бенно виноват. Но было уже поздно: ведь за то, что на фильме оказывается неудовлетворительный материал, всегда обвиняют оператора-постановщика. Что бы ни было, за изображение отвечает оператор-постановщик. В данном случае вина легла на меня. А Андрей к тому времени был уже накручен на полную катушку. И все закончилось.

Безусловно, тому, что мы разошлись, было несколько причин. Во-первых, Лариса Павловна Тарковская, сделавшая для этого всё. Во-вторых, моя неудовлетворенность сценарием (в основном, диалогами), которую я с самого начала не скрывал. И, в-третьих, этот злосчастный брак пленки. Были и другие причины — разные подводные течения, о которых я не знаю наверняка, могу только догадываться. Были люди, которые хотели нас рассорить, развести. Когда появляется кто-то, кто вдруг резко выбивается из среднего уровня, всем очень хочется затолкать его обратно. Любой ценой. После того как меня убрали, на картину пришел оператор Леонид Калашников.

М.Чугунова. С Калашниковым пришел художник Шавкат Абдусаламов, который перекрасил электростанцию в другой цвет. Потом они так же вместе и ушли.

Е.Цымбал. Это был второй «Сталкер». Другой, но в главном еще тот же. Что-то менялось, переписывался сценарий, однако кардинальных перемен не было.

М.Чугунова. Все в группе к тому времени уже знали, что и как делать. У нас даже осветители, шоферы, рабочие готовы были на все что угодно, только бы не переснимать. Они психологически не могли снова и снова делать одно и то же. Все были на пределе.

Е.Цымбал. Мы дошли до полного автоматизма и одновременно до какого-то шизофренического состояния. Пересъемка, проявка, снова пересъемка. Бег по замкнутому кругу. А когда похолодало, пошли дожди и осень была в разгаре, начался — с точки зрения посторонних наблюдателей — полный абсурд. Мы срывали с деревьев в лесу все желтые листья, чтобы изображение стыковалось по цвету с ранее отснятым материалом. По утрам ждали, пока растает иней, потому что все синело и искрилось на солнце. Клены желтели, розовели, краснели, потом багровели. А мы обрывали все эти листья, оставляя только зеленые. И лес постепенно редел. Маразматическая ситуация...

М.Чугунова. На поляне, на которой мы весной вырывали все желтые цветочки, осенью мы пересаживали всю траву по нескольку раз, потому что там, в низине, она по ночам замерзала и желтела от инея.

Е.Цымбал. По утрам картина было фантастическая — серебристо-голубая заиндевелая трава и такие же деревья. Но нам это было не нужно: мы снимали под лето. Поэтому каждый день лихорадочно, чтобы успеть что-то снять, заменяли траву на участке чуть ли не в полгектара.

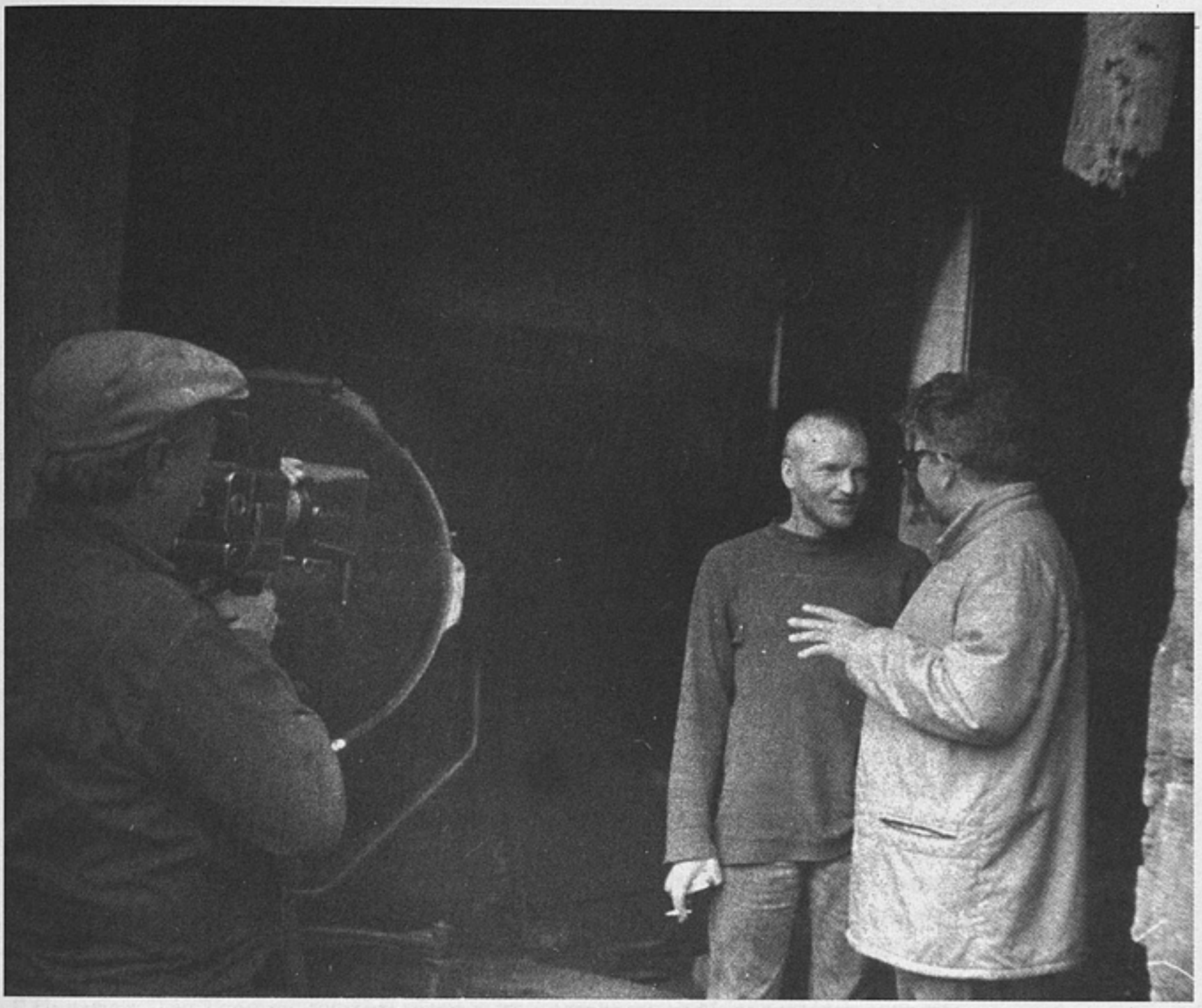
М.Чугунова. В конце концов мы эту поляну так вытоптали, что вместо травы осталась одна грязь. А на следующий год, когда трава выросла, уже не было ни одного желтого цветочка, только синие, которые мы тоже вырывали.

Е.Цымбал. Андрей Арсеньевич больше всего любил высокие зонтичные растения. «Укропы», как он их называл. По-моему, это были борщевики. К осени они выросли больше чем на три метра...

М.Чугунова. А помните, в самом начале, когда герои фильма шли по поляне и Писатель насвистывал, они вдруг видели в яме покойника. У нас был скелет, который мы называли Федей.

Е.Цымбал. Я купил этот скелет в магазине учебных пособий, потом мы его обкладывали гримерным лигнином, вымоченным в олифе, чтобы он был похож на мумифицированный труп. Вода в этой яме была покрыта жирной морщинистой ряской, череп был в коричневых пятнах, и сквозь него прорастали трава, мхи и лишайники. Зрелище было не для слабонервных.

М.Чугунова. А на следующий год, когда мы снимали уже с Княжинским, выяснилось, что он совершенно не переносит кальмаров, даже от самого этого



Фотограф Владимир Мурашко, Александр Кайдановский, Аркадий Стругацкий на съемках фильма «Сталкер». 1977, июль

слова ему становилось не по себе. А мы с Сашей Кайдановским, наоборот, их очень любили. И вот, когда мы хотели пойти поесть кальмаров, Саша говорил: «Пойдем Федю поедим?»

Е.Цымбал. На третьем «Сталкере» почти все снималось на трансфокаторе Coock Varotal с фокусным расстоянием 20-100. В экспедиции была камера отечественная, по-моему, «Родина», а в Москве — «Арифлекс 2-С».

Г.Рерберг. Я не думаю, что «Родина». Скорее «Дружба» или КСК с трансфокатором.

М.Чугунова. У меня до сих пор сохранилась книжечка со «Сталкера», в которой записывался каждый кадр — какая диафрагма, какая оптика. Потом, в конце концов, я перестала записывать.

Г.Рерберг. Значит, Маша, ко всему прочему, еще и как скрипт-герл работала. А Андрей не спрашивал у тебя: «Монтажно это или не монтажно?»

М.Чугунова. Иногда спрашивал: «На какой час актер смотрит?» Он по часовой стрелке ориентировался. Объектив же круглый, как циферблат. Вот Андрей Арсеньевич и говорил, например, Солоницыну: «Толя, смотри на полшестого. На минутную стрелку, чуть вниз». Или: «Смотри на девять часов». Это значит — надо смотреть на правый край объектива, посередине.

Г.Рерберг. 99 процентов режиссеров ошибаются в крупности и в монтажности. Редко кто может за этим уследить. Это трудно держать в голове. Зато как приятно, когда видишь очень точное совпадение по взглядам.

М.Чугунова. Мы часто для этой цели смотрели срезки.

Г.Рерберг. На Западе за этим следит специальный человек — скрипт-герл с фотоаппаратом «Полароид». И не возникает никаких проблем. А у нас все держится на памяти и на интуиции. Да и техника у нас всегда варварская была.

«Зеркало» я снимал на совсем допотопной технике. Осветительные приборы — каменного века. Правда, их было вволю.

Е.Цымбал. Меня поразила ваша манера работать — вы не светили в кадр, а убирали свет. Ставили огромные «метровые» приборы и с помощью затенителей, черных подсветов и фанерок «гасили» свет.

Г.Рерберг. Это делалось для углубления теней. Светом очень просто управлять — с одной стороны ты его усиливаешь, с другой — уменьшаешь. Вот и всё.

Е.Цымбал. Да нет, не всё. С одной стороны, вы глубже прорабатывали тени, с другой — смягчали контраст, действовали полутонами, полусветом. Если можно так сказать — вы живописали светом.

Г.Рерберг. Я просто регулировал направление света, его жесткость, мягкость, интенсивность, рассчитывал, какие яркости хотел иметь в тени и какие — в свете. И насколько глубоки должны быть тени.

Изображение должно быть уверенное. Я не люблю «фогов» — размывающих и смягчающих изображение фильтров, плоского изображения и т.п. Андрей и я всегда были убежденными сторонниками Леонардо да Винчи, который в своей «Книге о живописи» объяснил, что такое свет, светотень и как с ними обращаться. «Красота — в борьбе света с мраком» — это его фраза. Ей мы и следовали. Во всяком случае, старались следовать.

Е.Цымбал. Тарковский любил, чтобы у него в кадре было несколько глубин резкости, несколько переводов фокуса.

Г.Рерберг. Что-то я не помню этого.

Е.Цымбал. Это было на третьем «Сталкере». Например, в очень длинном эпизоде «Проезд на дрезине» фокус с крупного плана актера уходит на второй план, потом на другого актера, потом на еще более общий план, потом снова — на уже третьего — актера. Я спросил Тарковского, почему он это делает. Он ответил, что хочет, чтобы «в кадре было несколько слоев информации».

Г.Рерберг. Если это называть «слоями» или «уровнями информации», то у нас на «Зеркале», да и на «Сталкере», разговор всегда шел об изобразительной и, соответственно, информационной плотности материала. А в этом случае резкость нужна везде. И на первом, и на втором плане.

М.Чугунова. Я помню, он называл это так: «фокус на бесконечность».

Е.Цымбал. Андрей Арсеньевич говорил: «Изображение должно быть интенсивным. Визуально, эмоционально, информационно».

Г.Рерберг. Мне однажды один итальянский режиссер сказал: «Первый раз в жизни вижу, чтобы оператор занимался драматургией». Но как же ею не заниматься, когда все изображение идет от сути драматургии? Впрочем, и у нас есть несколько приличных операторов, которые считают работу со сценарием не своим делом. Но как можно попасть в суть, если ты не знаешь — соответствует ей изображение или нет? Или, быть может, ты ее не понял, суть эту самую? Или все вместе ошиблись? И, значит, надо что-то кардинально поправить общими усилиями.

Е.Цымбал. Для вас это принципиальная позиция? На любой картине?

Г.Рерберг. Да. Абсолютно. И всегда так и было. Из-за чего я иногда наживал себе неприятности.

Когда Калашников уезжал в Таллин на съемки «Сталкера», я подарил ему ручку. «Зачем?» — спросил Лёня. Я ответил: «Там надо написать другой сценарий». Он сказал: «Я сценарии не пишу». И уехал снимать. Но когда он понял, что кроме головной боли и нервотрепки ничего больше с Тарковским не заработает, то ушел с картины.

Е.Цымбал. Это было не совсем так. После того как Лариса Павловна грубо и совершенно незаслуженно обругала Шавката Абдусаламова, он ушел с картины. А вместе с ним, из солидарности, немедленно ушел и Леонид Иванович Калашников. И картину стали срочно закрывать. И Госкино, и «Мосфильм».

Г.Рерберг. После этого Андрей закрылся на зиму и переписал-таки сценарий кардинально. Весной он опять запустился. И снял все заново. Конечно, это

могло быть только в Советском Союзе, и мог это сделать только такой человек, как Андрей. В третий раз снять все то, что уже дважды снималось. Причем по характеру изображения все было почти таким же, как то, что снимал я. С небольшими изменениями.

М.Чугунова. И диалоги были почти такие же. Многое, правда, Андрей Арсеньевич сам дописал. Но главный герой стал другим.

Г.Рерберг. Да, герой стал другим. Диаметрально другим.

Е.Цымбал. Георгий Иванович, а когда вы начинали картину, вы обговаривали с Тарковским характер съемок, световые решения, тональность, освещение, крупности, движение камеры?

Г.Рерберг. Ну, конечно, обговаривали. Но не так, как на «Зеркале». Это не было столь серьезно и столь подробно.

Первым отснятым материалом — павильоном — он был доволен. На «Сталкере» многое решалось на площадке. Ведь у нас уже был огромный опыт работы на «Зеркале». Мы мыслили примерно одинаково. На «Зеркале» половина фильма была придумана и сделана именно на площадке. Там тоже сценарий все время менялся. А здесь, на мой взгляд, он взял не свой материал.

М.Чугунова. И долго и упорно превращал его в свой.

Г.Рерберг. В результате он все-таки превратил его в свой. Картина есть, что говорить! Но какой ценой это достигнуто?.. Куча «трупов», многократные пересъемки... Мне очень жаль, что нас с Андреем развели. Прежде всего, потому что у меня была бы совсем другая биография. Я бы, наверное, поехал вместе с ним в Италию делать «Ностальгию». Но я бы, конечно, вернулся. Я не могу нигде жить — только здесь. У меня вне России смертная тоска начинается. И потом, я не такой крупный художник, как Андрей. Я не могу положить всю свою жизнь только на кино.

К слову сказать, наша манера отличается от принятой в американском кино, где более прямолинейная драматургия, потому что у них все внимание сфокусировано на артистах. Они снимают артистов гораздо четче, стараются их обязательно отделить, оторвать от фона — тогда их просто лучше видно.

Е.Цымбал. Для Тарковского, наоборот, актер всегда являлся частью среды, одним из равноправных элементов изображения.

Г.Рерберг. Да. Ему это иногда даже ставят в вину, что совершенно неправильно. Безусловно, актер на экране — это только часть визуального мира. Хотя и весьма специфичная.

М.Чугунова. И не всегда самая главная.

Г.Рерберг. А вот этого я бы не сказал. На мой взгляд, это неверно, есть такой операторский цинизм. Лично я всегда больше всего любил снимать лица. Именно лица.

М.Чугунова. Женя, а помните, как мы снимали очень общий план, когда герои входят в Зону? План «Из жизни муравьев»? Когда они продираются через цветочки. В тот момент на таком общем плане Андрею Арсеньевичу было не важно, что они говорят. Ему была важна изобразительная сторона кадра, а что касается текста, в котором Тарковский был еще и сам не уверен (и он его потом переписывал), то он вытягивал его уже на озвучании и там из актеров душу вынимал.

Е.Цымбал. Мне очень жаль, что Тарковский переозвучил Гринько Сергеем Яковлевым, который очень хорошо все сделал, но мне голос самого Гринько ближе, он мягче и в данном случае был лучше.

М.Чугунова. Андрею Арсеньевичу казалось, что у Гринько есть украинский акцент.

Е.Цымбал. Но раньше он Тарковскому не мешал.

Г.Рерберг. А вот в «Ностальгии», которая мне внутренне не близка, вообще все держится на одном актере. Картина была написана на Толю Солоницына. Совершенно четко. И, конечно, Толя был бы гениален в этой роли. И это было бы совсем другое кино.

М.Чугунова. Потом из-за его болезни Тарковскому пришлось искать друго-

Александр Кайдановский на съемках фильма «Сталкер»

Фото И.Гневашева

го артиста. Он выбрал Сашу Кайдановского, которого не выпустили за границу.

Г.Рерберг. Сыграть так, как Толя, Саша Кайдановский не смог бы, так же, как и Олег Янковский, который играет замечательно, но он другой. В нем нет такой открытой и мягкой беззащитности, какая была в Толе. Сыграть это невозможно. И кино стало иным.

М.Чугунова. Герой, которого играл Эрланд Йосефсон, частично перетащил на себя Толины черты.

Е.Цымбал. Я не думаю, что это было без участия Тарковского. У Андрея Арсеньевича ничего случайного не было: актеры играли всегда только то, что он хотел.

Г.Рерберг. Но он тоже мог ошибаться. Как ошибался сначала на «Сталкере». Однако на «Ностальгии» остановить съемки и все переделать он уже не мог. Это не Советский Союз.

М.Чугунова. Когда продюсер «Ностальгии» сказал Андрею Арсеньевичу, что по финансовым соображениям придется отказаться от всего, что должно сниматься в России, Тарковский возмутился: «Но это невозможно. Это главное в фильме». «Значит, фильм будет без главного», — ответил продюсер.

А по «Сталкеру»... мне до сих пор жалко Леонида Оболенского, который был в первом варианте «Сталкера» и не вошел в окончательный вариант.

Е.Цымбал. И мне очень жалко. Он придавал этому эпизоду какое-то астральное ощущение. Я помню, Тарковский снял с Ромы Калмыкова галстук из красной шотландки, настоящий, фирменный, очень красивый, и велел повязать его Оболенскому, который в безукоризненном костюме стоял один в пустом коридоре дома Сталкера. И когда Сталкер, проходя мимо, смотрел на него, герой Оболенского падал. А высокий сводчатый коридор смотрелся как-то фантастично и загадочно.

А вы помните, перед началом съемок на «Сталкере» к нам приходили всякие маги, волхвы, экстрасенсы... Кто-то отрекомендовал себя как член-корреспондент Международной академии психотронных наук и показывал фильмы об экстрасенсах, телекинетиках и т.д. Я помню один фильм, в котором некий английский моряк после двенадцати кружек пива усилием воли якобы генерировал засветки и смутные образы на фотопленке.

Г.Рерберг. Андрей тогда был увлечен этим. Хотя дела это все дохлые. От лукавого они.

М.Чугунова. Оттуда же возникла и девочка, которая взглядом двигала стакан на столе.

Е.Цымбал. А мне еще очень жаль последней декорации, которую мы делали с Боймом. Облицованный гранитом почти пересохший старый канал был накрыт маскировочной сетью с желто-зелеными кусками полиэтилена, а под ней, на дне, в мелкой воде лежали сотни солдатских автоматов, касок, ранцев, заросших мхом. И это сочетание четкого ритма предметов в воде, отражение в ней маскировочной сетки и ощущение полного безлюдья просто завораживало и даже пугало. Но мы эту декорацию так и не сняли. Точнее, сначала не сняли, потому что она оказалась в браке, а потом вообще не стали снимать. Андрей Арсеньевич от нее отказался.

Вообще, что касается декораций, которые были построены на третьем «Сталкере», они во многом повторяют то, что было придумано и сделано Боймом в «Сталкере» первом, в частности «Квартира «Сталкера».

М.Чугунова. Да. Но были и изменения. Появилась комната с книгами.

Е.Цымбал. Когда я привез книги и остальной реквизит, я сложил все вместе — скульптуры, картины, сухие травы — с внешней стороны декорации. Андрей Арсеньевич, увидев это, сказал, чтобы мы складывали их так и в декорации. Не стройными рядами, а в некотором беспорядке. Особенно ему понравилась античная скульптура, у которой было отбито полголовы. Он все ходил вокруг нее, присматривался...

М.Чугунова. Когда Андрей Арсеньевич расставлял эти книги и предметы на полках, он говорил, что всю жизнь мечтал иметь именно такую комнату. Не такую, как спальня, а такую, как эта библиотека.

Е.Цымбал. Еще бы! В спальне он добивался ощущения слизистости стен. Их там специально поверх штукатурки лаком покрывали. А коридор и кухню обмазывали жирным блестящим графитом. Георгий Иванович, это была ваша идея?

Г.Рерберг. Моя или Бойма, не помню.

Е.Цымбал. Жить там, конечно, было бы неуютно. Маша, а вы помните эскизы Бойма к «Сталкеру»? Довольно интересные.

М.Чугунова. Не помню. Зато я помню два эскиза Андрея Арсеньевича к третьему «Сталкеру». Один из них — это большой зал электростанции, где летал беркут.

Е.Цымбал. Беркут — это моя идея. Он заменил сорок, которых страстно хотел Андрей Арсеньевич, но которых никто не мог поймать.

М.Чугунова. Мы с Сашей Кайдановским пытались их ловить. Но безуспешно.

Е.Цымбал. Сорока — хитрая птица, и поймать можно только птенца. А в Эстонии они столь редки, что даже занесены в Красную книгу. Араик пытался заменить сорок чайками и ловил их десятками на звероферме, но чайки без воды погибали через пару часов. Он переморил жуткое количество чаек.

Кстати, а вы помните, что первоначально в сценарии в Зоне появлялась не собака, а лиса, которая следовала за героями? Тарковский в это время как раз читал рассказы Пу Сунлина «Монахи-волшебники», «Лисы-оборотни».

М.Чугунова. Лисы — это вообще популярный восточный персонаж. У китайцев и у японцев. Черные кошки в бамбуковых зарослях и лисы-оборотни.

Е.Цымбал. Тарковский тогда еще читал «Записки от скуки» Кэнко-Хоси. А у меня были «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон, по которым недавно Питер Гринуэй сделал фильм. И Андрей Арсеньевич взял их у меня почитать.

М.Чугунова. Он все время читал что-то японское. Я еще, когда в институте училась, все время таскала ему японские книги.

Г.Рерберг. У Андрея было две любви — японская поэзия, к которой он относился очень серьезно, как и вообще к поэзии, — я думаю, из-за отца. И японское кино. Особенно Куросава, которого он чрезвычайно ценил.

М.Чугунова. На ретроспективу Куросавы мы ходили с Андреем Арсеньевичем вместе и посмотрели все фильмы по два раза. Вы можете себе представить режиссера, который бы сегодня пошел смотреть два раза «На дне», «Пьяного ангела» или «Молчаливую дуэль»? Тарковский любил японское кино. Перед запуском почти каждого своего фильма обязательно смотрел «Угэцумоногатари». Не пропускал в «Иллюзионе» ни одного фильма Мидзогути.

Е.Цымбал. Я помню, перед «Сталкером» мы смотрели разные фильмы: «Провидение» Алена Рене, «Виридиану» и «Симеона-столпника» Бунюэля, «Малера» Кена Рассела, который очень не понравился Тарковскому...

М.Чугунова. ...«Случайно, Бальтазар», «Мушетт», «Дневник сельского священника», «Причастие», «Как в зеркале», «Страсть»...

Г.Рерберг. ...«Шепоты и крики» и «Стыд» Бергмана.

М.Чугунова. Андрей Арсеньевич восхищался количеством оттенков серого цвета в черно-белых фильмах Бергмана, особенно если это были хорошие копии.

Г.Рерберг. Андрей вообще очень хотел снять черно-белый фильм. Со свойственным ему максимализмом он мне как-то сказал: «Давай снимем черно-белое кино. Настоящего черно-белого кино у нас еще никто не снимал».

Е.Цымбал. Кстати, а вы не помните, какой материал обрабатывался на «Ленфильме?» По-моему, черно-белый.

Г.Рерберг. При мне — никакого.

М.Чугунова. На «Ленфильме» черно-белый материал обрабатывался при Княжинском.

Г.Рерберг. Я в Таллине вообще черно-белый материал не снимал. Только цвет. Начало, то, что мы снимали в павильоне, было черно-белым, но мы его обрабатывали на «Мосфильме».

Е.Цымбал. Когда присылали отснятый материал, вы вдвоем с Тарковским поздно вечером ездили смотреть его в кинотеатре. Тарковский никому его не показывал. Но однажды я пробрался в кинобудку и посмотрел оттуда. Меня поразило небо лимонного цвета в эпизоде, когда Толя Солоницын начинал как бы потеть каплями сквозь пальто, а потом у него начинали стекать волосы с головы. Это снимали внутри электростанции, а на втором плане была видна лужайка, по которой герои шли к зданию — до того момента, когда Писателя останавливал чей-то крик или голос. Но этот крик возник только в третьем «Сталкере», а в первом Писатель попадал в зону «марева», в котором с ним начинали происходить всякие кошмары. Кончалось это тем, что Писатель, облысевший за полминуты, полз в своем роскошном пальто по металлическим плитам, а за ним, как за улиткой, оставался мокрый след, который испарялся у нас на глазах. Сам по себе эпизод вселял ужас, но еще страшнее было то, что все вокруг было абсолютно нормально, а небо вдруг приобретало лимонный цвет.

Г.Рерберг. Значит, когда снимали, был закат.

Е.Цымбал. Я в это время сидел в бетонной норе под металлическими плитами вместе с фотографом Мурашко. У каждого из нас было по две паяльные лампы в руках, и мы сначала делали это марево, а потом подогревали металлические плиты, чтобы испарялся ацетон, которым были пропитаны полы Толиного пальто. А Дима Бердзенишвили лихорадочно работал автомобильным насосом, чтобы капли воды через специальную систему трубок и капилляров выступали на Толиной одежде и на его голове.

М.Чугунова. Специально ради этого кадра мы месяц держали на площадке дублера — Олега Федорова, чтобы он вместо Толи мок в этом пальто на репетициях. Но во время съемок он заболел, и мокнуть пришлось бедному Толе. Лучше бы мы все те деньги, которые за месяц выплатили Олегу, отдали Солоницыну.

Е.Цымбал. Олег после этого был отставлен, он обиделся, уехал в Москву, снялся в фильме Лотяну в роли редактора, эдакого квази-Достоевского, после чего отправился в туристическую поездку в Испанию, остался там невозвращенцем и стал довольно известным испанским актером.

Г.Рерберг. Почему-то все художники, после того как «ушли» Бойма, а потом Абдусаламова, отказывались работать на «Сталкере». А операторы соглашались.

М.Чугунова. Дело в том, что художников, которые Андрея Арсеньевича интересовали, было мало. Ромадин, Двигубский уже не работали в это время в кино. И потом они дружили с Боймом. Поэтому и отказались.

Г.Рерберг. И Андрею пришлось делать картину самому как художнику. Но он справился.

Е.Цымбал. Ему помогали. Володя Фабриков, Рашид Сафиуллин и я. На первом и втором «Сталкере» еще была замечательная девушка бутафор, но потом она забеременела, и на третьем «Сталкере» ее уже не было.

М.Чугунова. Гоша, а помнишь, у нас на «Зеркале» был художник-декоратор Гаврилов. Он немного был и на «Сталкере», но потом ушел из кино и стал священником.

Е.Цымбал. А на «Сталкер» уже летом, в Таллине, пришел художник-декоратор Рашид Сафиуллин из Казани. Очень трудолюбивый и упорный.

М.Чугунова. Когда Андрей Арсеньевич работал над «Гамлетом», Рашид помогал художнику спектакля Тенгизу Мирзашвили, и Тарковский пригласил его на «Сталкер». Потом одно время Рашид был главным художником Казанского театра оперы и балета.

Г.Рерберг. Задаю вопрос: можно ли прожить совсем без кино? И отвечаю: можно. Очень даже можно.

Е.Цымбал. Наверное, именно поэтому, Георгий Иванович, вы всю жизнь занимаетесь только кино.

Г.Рерберг. Просто ничего другого я не умею.

Е.Цымбал. Георгий Иванович, а сколько ваших кадров осталось в «Сталкере»?
Г.Рерберг. Один или два.
М.Чугунова. Два. Один — с пеной...
Е.Цымбал. Вы имеете в виду панораму, когда по пене ходят маленькие смерчи?
М.Чугунова. Да. И второй — замечательный макропейзаж со стоячей водой, когда за кадром идет монолог Саши Кайдановского о музыке.
Г.Рерберг. Там панорама — вертикальный подъем с натюрморта из мха на общий план, на мертвую гладь зеркальной воды. И медленное движение камеры как бы с птичьего полета.
М.Чугунова. Очень красивый план. Он остался из первого «Сталкера» и вошел в фильм.
Е.Цымбал. А что стало с остальным материалом, который вы снимали?
Г.Рерберг. Не знаю.
М.Чугунова. Его монтажер Люся Фейгинова долго у себя хранила, хотела в Музей кино передать, но, по-моему, у нее ничего не получилось. У нас же на студии ничего нельзя было ни хранить, ни выносить. Особенно негативы. Все нужно было смывать и списывать.
Е.Цымбал. И по списанию все нужно было уничтожать, чтоб никому не досталось. Это был один из главных советских законов.

А вот эпизод из «Дворянского гнезда» Михалкова-Кончаловского (где вы работали оператором), в котором снимался Саша Кайдановский и который почему-то тоже не вошел в окончательный монтаж фильма, он что, тоже пропал?
Г.Рерберг. Это был эпизод по мотивам рассказа «Певцы» из «Записок охотника», где герои Меркурьева и Кулагина приезжали в лесную избушку, выпивали по поводу несостоявшейся любви, и там происходило состязание в пении, в котором побеждал Яшка Рядчик — его и играл Саша Кайдановский. Этот эпизод был снят совсем в ином стиле, чем весь фильм: такой реалистический, черно-белый и очень красивый. Но в нем было две части, и он не влезал в картину и в конце концов вылетел. И, к сожалению, по-моему, тоже пропал. Жалко, конечно.
М.Чугунова. Кстати, этот эпизод очень понравился Андрею Арсеньевичу.
Е.Цымбал. А может быть, он сохранился у Кончаловского?
Г.Рерберг. Вряд ли. В то время, в молодости, мы все думали, что впереди у нас годы и годы жизни и сто пятьдесят работ...

ЮРИЙ АРАБОВ

Флагелланты

Все безнравственное — разумно.
Гегель. Из частного разговора

Флагелланты (самобичующиеся) — так назывались в XIII, XIV и XV веках странствующие по всей Италии, Германии и Франции религиозные сообщества, доводящие свое тело до полного физического истощения. Как средство покаяния и аскетического делания самобичивание не совсем исчезло и в наши дни.
Из словаря

Глава первая. Вечер в опере

1

Я видел эту женщину всего несколько раз и то лишь в черно-белом изображении, потому что в те далекие времена все женщины, владевшие мной, были лишены цвета, да и мужчины, которые к ним подлаживались, выглядели не лучше — костюмчик от какой-нибудь «Большевички» (застывшей в героической позе с головой Олоферна — Каменева в руке), роговые очки учителя математики на носу и краткая лекция о международном положении в кармане...

Но они были молодцы, эти черно-белые люди, наблюдавшие за тобой из телевизора «Темп-6», стоящего на трюмо с рюмочными ножками, а над ними, над этими черно-белыми людьми внутри округлого, как живот беременной, советского кинескопа, — гравюра «Голубки» Пикассо, купленная в книжном магазине на проспекте Мира. Тогда вся Москва страдала от нашествия голубей, и появились они одновременно с собаками боксерами. По поводу первых, как говорят, постарался Никита Хрущев. Молодым это трудно вообразить — город, где голуби жили лишь в деревянных, наскоро сбитых голубятнях, переоборудованных из собачьей конуры каким-нибудь туберкулезником Боцманом, отмотавшим срок и теперь разводящим птиц в честь детской мечты о вольности, которую он так никогда и не увидит... Не было в городе сизарей, клянусь! И вдруг в одну ночь, в одно туманное утро они явились вместе с запахом Парижа и Рима в своих тусклых перьях, с улочками Копенгагена под крылом и с оливковой ветвью всеобщего мирного сосуществования в клюве. Никита Сергеевич заприметил этих птиц в мировых столицах, когда, рискуя немолодой уже жизнью, стал выезжать за рубеж в поисках ка-

---

Фрагменты романа.

кого-нибудь блага и перевел сизарей в Москву, тем более что генсеку уже подшепнул какой-то лизоблюд: «Ведь голубь — символ мира, Никита Сергеевич!» Но утаил лизоблюд одну крамольную штуку, что птица эта притащила ветку еще праведному Ною, когда тот по залитой Потопом земле, подплыл в своей лодке к какому-то туманному миражу и выслал туда голубя, чтобы узнать, суша ли это, а может, просто так, еще одна гигантская волна встала перед ним дыбом, но почему-то застыла, окаменела в своем броске...

А узнал бы Никита, что ветка в клюве его любимой птицы — всего лишь религия, против которой он яростно боролся, что бы тогда стало с этим символом и вообще с борьбою за мир?.. Ничего бы не состоялось, я так думаю. Во всяком случае, не было бы голубей на площадях советских городов.

Тогда же, когда московские подоконники покрылись несмываемой коркой голубиного помета, на улице появились уродливые собаки с мордой премьер-министра Черчилля. Пасли их долгоносые интеллигенты, всякого рода и.о. доцентов и руководителей научных подразделений. Люди попроще плевали им вслед, старались дать собачке отравленную конфету или подмешать дуст в ее питье, чтобы содрать с нее холеную шкуру, задубить и бросить себе под ноги в прихожей трехкомнатной коммуналки с бабой Лизой в левом крыле и тетей Зиной в правом...

Но моя мысль перескакивает с одного на другое, и я приношу за это свои извинения. Оно, это перескакивание, вполне объяснимо для человека, похороненного заживо. Попробовали бы вы, милостивые господа новороски, рассуждать о материях, погруженные в вечный сон и еще имея под боком полуразложившееся, но не вполне еще мертвое тело близкого человека. То-то и оно, господа новороски, то-то и оно!..

Я начал свои размышления с черно-белой женщины и ею продолжу, тем более что она имеет самое непосредственное отношение к моему сегодняшнему положению.

Женщина эта являлась в телевизоре раза два в месяц и была экзальтирована наподобие институтки, которой в начале прошлого века заповедовал один неталантливый циник: «О закрой свои бледные ноги!» Впрочем, как мне сказали, циник имел в виду совсем не институтку, а распятого на кресте Бога, за что и поплатился. От него, циника, осталась одна эта фраза, от институтки — только ноги, но я не знаю, вообще имела ли ноги та женщина в телевизоре, о которой я веду речь.

Показывали ее только до половины, по живот, и из этого всего запоминались лишь глаза, полные слезливого умиления и выспреннего романтизма со вздохами, которого почти не встретишь в наше время и от которого хочется лезть на стенку. Обычно эти женщины имеют большой бюст, что само по себе неплохо, но глаза, мироточащие влагой восторга, настораживают. Чем они восторгаются, на что дышат и отчего их грудной голос трепещет? Хочется сказать: «От всего». Но это неправда. У моей трепетали от оперы, которую поют в Большом всякие толстые дядьки и тетки, выдавая неявную халтуру за явную колоратуру и особую, только им доступную духовность. Соберутся в одном месте всякие полковники со своими женами да стукачи из «Интуриста», набьют дорогой зал и делают вид, что млеют! А я не млею. Никогда не млел.

Мне, как сейчас, через толщу времени слышится телевизионный голос моей черно-белой дивы: «Добрый вечер, дорогие любители классического искусства!.. Сегодня вам предстоит необыкновенная и радостная встреча с гениальным творением Петра Ильича Чайковского — оперой «Иоланта»!»

Вы все, наверное, помните эту прямую трансляцию из Большого театра. Ну, не молодые, конечно, с молодых что взять, они необломанные непуганые идиоты, а я говорю об обломанных и пуганых, то есть об идиотах моего поколения, кому сейчас за сорок, они-то, возможно, знают, тогда это был скандал на всю страну.

Я играю на полу в солдатики, моя сестра Инга поднимает голову, отрываясь от школьной тригонометрии, и утыкается в телевизор. А черно-белая

и выспренняя тем временем пересказывает краткое содержание «Иоланты», говоря что-то о слепой героине оперы, об ее богатом внутреннем мире, переданном Петром Ильичом через нотные знаки... Мне десять лет, и я всего этого сильно не люблю. Я еще не знаю, что такое полная слепота, от оперы меня тошнит, причем от любой, из Чайковского я признаю только Первый фортепьянный концерт, потому что у меня есть такая пластинка, заигранная до дыр на радиоле «Урал» с зеленым глазом и дорогими деревянными боками. Короче, лет пять спустя я б уже придушил любого тенора в своих подростковых игривых лапах, а сейчас вынужден смотреть всю эту муть, отрываясь от любимых солдатиков, смотреть с пола вместе с сестрой Ингой, иссушенной, словно аскет, от заучивания тригонометрии, смотреть не из-за интереса к судьбе незрячей девушки, героини злосчастной оперы, а оттого, что ее партию исполняет моя мать, заслуженная артистка РСФСР Долорес Амвросимова, сорокалетняя женщина с легкой одышкой и красивым голосом.

2

Вы не знаете, что это такое — быть сыном оперной певицы, нет, вы не знаете!.. Еще хорошо, когда у вас есть отдельная квартира, а когда коммуналка, в которой мы раньше жили, что тогда делать? Спускается вода, сливной бачок над унитазом свищет, как ветер, а терзающее слух сопрано перекрывает и унитаз, и жарящуюся на комбижире картошку, и голос Левитана из черной тарелки репродуктора... «Я вам пишу, чего же боле?..» А я не пишу, я сгораю от стыда. Ну нельзя петь над всей этой сантехникой, непозволительно, нелепо... Но где еще петь бедной женщине из хора Большого, которая всю жизнь стремилась исполнить главную партию и наконец под закат своей не слишком счастливой карьеры получила и слепую Иоланту, и отдельную двухкомнатную квартиру в доме с фигурами Металлурга и Крестьянки, и даже прямую телевизионную трансляцию из потраченного молью бархатного зала?..

— Брежнев!.. — говорит Инга глухим, как из подземелья, голосом.

Она говорит о телевизоре, в котором камера выхватывает правительственную ложу.

Я отрываюсь от оловянной армии и поднимаю глаза вверх... Этот человек был поставлен над всеми нами недавно и был не столь расторопен, как его предшественник. Точнее, он вынужден был работать на контрасте. Если Никита махал руками и покрывался пятнами, то этот в первые свои годы вообще ничем не махал, не покрывался, а скорее, укрывался легендарными бровями, чтобы никто не видел живой блеск его черных зрачков и не заразился бы ужасным подозрением, что этот человек охоч, томим желаниями, плотояден и молодцеват по части жизни. Удивительно, но всю его посмертную судьбу мимолетно предсказал известный постник из XIX века, написавший книжку про мертвых: «От усопшего прокурора остались одни лишь брови!..» Что привиделось этому постнику в своем прекрасном далеке, какой ангел его коснулся, Бог весть! Но в будущее он проник, даже и не ныряя, а попробовав воду одним только пальчиком.

Итак, в телевизоре правительственная ложа. Молодцеватый и бровастый смиряется с мыслью, что трехчасовую музыкальную скуку он должен слушать, не закрывая глаза. Черный с двумя хвостами по бокам машет дирижерской палочкой, и оркестр начинает выводить интимную музыку, ставшую государственной.

Занавес открывается. На сцене видна моя мать Долорес Евгеньевна в академической непрозрачной пелеринке. Инга через несколько лет заметит, что сразу почувствовала приближающуюся катастрофу, что эта опера про слепую изначально ей не понравилась — ни одной запоминающейся темы, а только мрачный романтический колорит без смысла и света, давящий, словно утюг, предостерегающий, как голос из подземелья: «Все там будете! Все!»

Я передвигаю по паркету своих солдатиков. Слышу, как мама поет нечто невыразимое и длинное, старательно поет и, наверное, хорошо выводит. Она репетировала чуть ли не год все это и пела даже над аквариумом, в котором регулярно, раз в неделю погибали от ее голоса рыбки и всплывали вверх брюхом, в общем, мы с сестрой чуть с ума не сошли. Наставал звездный час — петь перед новым генсеком. И вдруг...

Вдруг на сцене возникает какое-то замешательство. Тень от невидимого крыла, неловкая пауза от бестактного и бессмысленного вопроса... Это видно даже по телевизору. Как сказал все тот же постник, будто средь лихого веселья запел кто-то песню об угнетенном народе.

«Иоаланта» затыкается на полуслове. На экране возникает рисунок, изображающий кусок театрального занавеса. И поставленный дикторский баритон сообщает за кадром:

— Уважаемые телезрители! Приносим вам свои извинения. Трансляция оперы из Большого театра прерывается по техническим причинам.

Звучит бравурная музыка. Перед глазами начинает вертеться земной шарик — это находчивые телевизионщики, трясясь и наложив в штаны, запустили в эфир киножурнал «Новости дня», десятиминутную агитку про то, куда прилетела правительственная делегация и почему судья из Западной Германии назначил пенальти в ворота советских футболистов.

— В Брежнева стреляли!.. — говорит Инга замогильным голосом.

— Ну и пусть! — отвечаю я, потому что еще мал и не представляю, какими роковыми последствиями все это может отрикошетить по нашему брату. Много позже, в 82-м году, когда на бровастого дряхлого старика уронили лестницу в Азербайджане и тем самым спровоцировали его кончину, я тоже не представлял себе разброса осколков этого внешне нелепого события, хотя уже был вполне сложившимся обывателем и мог бы догадаться, что речь идет о смене эпох.

— В Брежнева стреляли! — продолжает твердить упрямая, как молоток, Инга. — Или он в кого-то стрелял. Просто так трансляцию не прервут!

— Чего ты дергаешься? Мы же не знаем, попали в Брежнева или он сам дал маху и угодил в молоко, — хочу я урезонить свою сестрицу, но ей разве вдолбишь в ее чугунную голову.

Вскакивает молнией. Проносится мимо моего ленивого взора и начинает крутить диск черного телефона.

— Алло, алло! Вы что-нибудь знаете?

Никто. Ни о чем. И ни почему. Но все что-то подозревают.

И лишь через час, когда маму привозят домой на «Волге» с незрячими окровавленными глазами, все становится более или менее ясным.

3

Мама потеряла зрение в первом действии «Иоланты», потеряла, как выяснилось, навсегда, и спектакль пришлось прекратить, так как его героиня начала хвататься за партнеров и виснуть у них на руках.

Об этом скандале потом долго врали. Про выстрел в ложу с генсеком — это само собой, это сразу поползло по Москве, а потом уже в перестройку откликнулось статьей в модном тогда журнале про какого-то лейтенанта, который украл пистолет на Дальнем Востоке и приехал в столицу в долгополой шинели с занозой в горячем сердце. Может, лейтенант действительно был, я не знаю, со стволом, галифе и прочими атрибутами помойных телесериалов. Но вот то, что не он прервал памятную трансляцию, — это точно. И вообще, не верьте, что за всеми историческими событиями обычно скрываются банальные причины. Бывает страшнее — у заслуженной артистки РСФСР пошла кровь из глаз, и Минздрав бессилен, и гебуха пожимает плечами.

Маму привез на «Волге» главный администратор Большого. Вместе с Ингой мы уложили ее на кровать в так называемой гостиной, где стоял телевизор и были мои игрушки. Сестра, затвердев лицом, как ноябрьская земля,

и, по-видимому, борясь с леденящим ужасом, пошла в ванную отстирывать мамину блузку. Я как-то сразу выздоровел от детства и с тех пор маленьким себя не помню.

Но зато помню следующее утро: на подоконнике моего второго этажа сидит больной голубь, и тусклый глаз его устремлен куда-то вовнутрь. По этому взгляду, который глядит не на мир, а в себя, обычно можно отличить больное существо от здорового. Рыжеватый, нахохленный со сложенными крыльями. За окном — марево гигантского городища, который не стал еще торжищем и всегда наводил смущение, ибо я чувствовал стыд перед другими людьми, что они живут не здесь, не в лучшем городе земли, как пели тогда по радио, не носят плащей-болоний и индийских поддельных джинсов «Милтонс», вообще плохо одеваются и едят чеснок. Сначала я стыдился, что эти люди — не часть моего города. Потом я стал стыдиться за себя, что я — не часть этих людей, и чувство вины перед ними пронес до гробовой доски. Но в те далекие годы в лучшем городе земли можно было еще жить, а не только грести бабло и умирать под кондиционером от отсутствия воздуха, который, оказывается, единственно необходим и ценен. Хрущев подрубил Садовое кольцо, превратив его в скрытый аэродром для третьей мировой войны. Но зато не тронул Сокольники и Главный ботанический сад, который возглавлял тогда ученик Лысенко академик Цицин. Про Лысенку говорили, что он — людоед и друг Сталина, что он поил коров молоком, и от этого они давали рекордные надои, необходимые для очередного ордена на груди того же Лысенки. Может, и так. Но его ученик разбил на окраине Москвы Парадиз с гигантским розарием, благоухание которого разносилось на несколько километров и даже долетало до центра, когда дул ветер с севера. Трамваи патриархально звенели. Разноцветные самоделки, сваренные из наскоро пригнанных один к другому кусков «Побед», «Москвичей», «ЗиМов» и заброшенных к нам неведомой силой «Опель-адмиралов», приводили прохожих в веселое замешательство. Далеко уехать вся эта вивисекция не могла и не хотела, терзая, в основном, не уши, но глаза. Мировой шум еще только готовил свое вторжение.

...Я долго гляжу на больного голубя и решаю, взять его на руки или нет. Мне известно, что москвичи поступают с голубями по-разному. Одни их кормят купленным в продмаге пшеном по 11 копеек за килограммовый пакет, сделанный из желтой грубой бумаги, о которую можно занозить руку. Другие подмешивают отраву и дают птичкам пшено с умильными лицами, очищая город, как им кажется, от последствий хрущевского волюнтаризма. Третьи вообще варят пойманных голубей в кастрюле и изображают из себя неких марсель-прустовских парижан, живущих под тенью девушек в цвету, порченных в кафе «Метелица» командировочными из Тулы. Я не принадлежу ни к одной из этих прослоек. Поэтому просто беру голубя в руки и, ощущая трепет от сжавшегося в страхе комочка, бросаю его в зеленое небо родного города, не ставшего еще мегаполисом. Голубь расправляет крылья и, поборов мимолетный штопор, улетает прочь.

Через день он снова прилетит ко мне. В его клюве будет зажат обрывок бумажки с сизым медицинским штампом. И я пойму, что в жизнь мою входит советское здравоохранение во всех своих противоречиях и изматывающих душу подробностях.

4

Оно было натурально-оброчного типа, то есть тебя лечили за коробку конфет и доброе униженное слово со стороны впадающего в прострацию холодеющего тела. А когда конфет не было, то тоже лечили. Лечили, как могли, с детства выжигая на коже перке, ставя укол под лопатку в школе, просвечивая легкие рентгеновским излучением, когда ты делался взрослее. А еще — уколы от столбняка, сверление передних зубов, проверки гульфика на ощупь, когда целый класс загоняли в районную поликлинику в кабинет какой-нибудь моло-

дой врачихи, это, кстати, нравилось больше всего и было во всех смыслах поучительно.

Врачей сильно ругали интеллигенты-московиты, ставя на плиту кипящий чайник, чтобы заглушить свои же слова от какого-нибудь подслушивания, уже звали вовсю платную медицину, не догадываясь о том, что если ты дурак, то платный или бесплатный, значения не имеет. А если гений с чутьем Парацельсия или Захарьина, то вылечишь любого вне зависимости от того, платит ли тебе государство рублями или чья-то рука сует в карман халата конверт с валютой.

Я еще застал этих вымирающих гениев, этих убийц в белых халатах, этих тиранозавров архивных прошлых эпох с лысыми, как яблоко, черепами и чеховскими бородками, в которых застрял печально-благородный вздох: «Никто не знает настоящей правды!..» Я пугался от одного их вида и впадал в духовный столбняк. Один из них, кажется, Леопольдович (а имя его, к несчастью, я запамятовал, и не за кого теперь молиться, вот жалость!) внимательно склонился над моей матерью, после того как Инга сообщила ему кучу неопределенных диагнозов из нашей районной поликлиники — от опухоли мозга до переутомления.

Окинул цепким, как клещи, глазом. Даже, как мне кажется, обнюхал мою Долорес и вдруг спросил ее, на какую букву ей трудно дышать.

— На «и», — неохотно ответила мама, перебрав вслух несколько гласных.

— У вас застарелый плеврит, — тут же определил Леопольдович. — Но к потере зрения это отношения не имеет.

А потом, после паузы, попросил рассказать ему кратко историю ее жизни.

...Помните ли вы врачей, господа новороски, которые просят рассказать им историю вашей постылой жизни? Не помните. Более того, если вы попробуете с ней, с этой жизнью, сунуться к сегодняшнему мордастому с короткой стрижкой, то, если он не психолог-сексопатолог, а просто терапевт с поддельным дипломом, купленным на владикавказском рынке, вы получите выстрел в упор. Или вас убьют словом, что еще хуже. А этот слушал-слушал, потом надел на голову резинку с блестящей нашлепкой, поглядел глазное яблоко, покачал головой и чему-то усмехнулся.

— Игнаций Лойола, — сказал он вдруг. — Впрочем, я не помню точно, были ли у него стигматы.

Я вздрогнул от этих слов Леопольдовича. Уже тогда я интересовался мистикой и разной чертовщиной, интересовался, конечно, спонтанно, из-за всяких там «Виев» и прочей литературы с закидонами, которую мне иногда читала вслух мама, когда я уплетал за завтраком манную кашу. И в сочетании звуков неизвестного мне средиземного имени, я почувствовал сладкое и запредельно-пугающее — Игнаций! Нужно держать ухо востро с этим Игнацием!.. Если он выскочил в твоей жизни, как чертик из коробочки, никому не сдобровать!..

— Он часами рассматривал распятие, — пояснил тиранозавр. — Бог знает, что он чувствовал, но после дневных бдений и бессонных ночей у него открылись раны на руках, которые точь-в-точь совпадали с ранами казненного когда-то Тиберием.

— Но я не верю в Бога, — пробормотала мама.

— А в оперы Чайковского вы верите?

— Верю, — вынужденно созналась она.

— Вот видите. Пардон... Точнее, совсем не видите. Но слепая Иоланта — это ваш стигмат.

— Что же мне теперь делать?

— Выйти из роли. Разлюбить и вспомнить, что у вас — семья, дети...

— Но я не могу! Я везде чувствую ее!.. Нежные левкои, которые она держит в руке и постигает только на запах! Беззащитные, хрупкие, лишенные воли к жизни, невесомые, как душа или воздух. Невыносимо!

Я думал, что мама сейчас заплачет. Но она не заплакала, даже, наоборот, набрала воздух в легкие и взяла верхнее «ля», от которого звякнул хрусталь в буфете.

— Все-таки опера — страшная сила, — заметил после паузы Леопольдович.

Чувствуется, что он ждал продолжения, что мама споет еще пару нот и, может быть, даже целую музыкальную фразу, но, не дождавшись, поднялся со стула.

— Мне пора. Желаю здравствовать. — И добавил уже только для себя, в бороду: — Вся порча — от Станиславского. Вжиться в образ можно. Но выйти из образа... нет. Это выше человеческих сил!

Мама тут же полезла под матрас и сунула в карман халата Леопольдовича смятую синенькую.

Тогда достоинство и величина денег определялись на цвет. Только что вылупившийся из пачки трояк уступал свое место синенькой, напоминающей океанскую волну, пятерке, а та, в свою очередь, была бита по усам и сусалам рыжеватой, как выцветший кумач на здании сельсовета, десяткой. Об этом, о цветном достоинстве наших денег, написал один поэт, но я позабыл его фамилию. И уже позже, перед перестроечным сломом, забродил в народной толпе чей-то восточный голос: «Маленький, зелёненький — нэ дэньги!» Касалось это уже не трояка, а купюры сумасшедшего достоинства — в пятьдесят рублей.

Леопольдович равнодушно поглядел себе в карман и выписал маме какой-то бесполезный рецепт. Нет, это была не взятка, потому что явившийся к нам тиранозавр занимался частной врачебной практикой и имел на это специальное разрешение. Впрочем, думаю, когда он лечил в больнице, результат был тот же — быстрый, точный и безнадежный.

Он ушел. И мы с сестрой поняли, что теперь все зависит только от нас, в том числе и жизнь матери-инвалида: никаких заслуженных артистов, никакой оперы с плюшевыми креслами, никаких надежд, пирожных и пончиков — только взросление да опустошающий нигилизм, который помогает подростку выжить.

Глава вторая. Хейфец и другие

1

Маме положили довольно приличную по тем временам пенсию — в сто двадцать рублей. Я не знаю, чему сейчас равны эти деньги. Однако если их даже в те годы разделить на три рта и помножить на девяносто шесть зубов, то сумма окажется не столько значительной, сколько тонизирующей, бодрящей, как ледяная вода посередине серой московской зимы.

Это значило, что нам предстоит бороться за свою жизнь. Борьба — еще ладно, даже противник всякой борьбы пацифист-толстовец и тот борется с самим собой, но ситуация осложнялась тем, что мама хотела видеть меня обязательно народным артистом. Даже не заслуженным, а именно народным, этаким прифанеренным шкафом во фраке, оставляющим на клавишах фортепьяно свою черную густую кровь.

Мне это всегда казалось странным, а из фортепьяно нравились только педали. Я нажимал на них в страстном ожидании, когда же эта махина сдвинется с места, газанет и раздавит к чертям собачьим зрительный зал. Какой-то знакомый педагог из детской музыкальной школы посмотрел на мои пальцы с только что остриженными ради этой встречи ногтями и горестно пробормотал:

— Мда... А растяжечка-то того... Маловата!

Мама всплеснула руками и высморкалась. Душа моя пела — пальцы решительно не подходили для академических клавиш, а это значит, что можно по-прежнему валять дурака, гонять на трехколесном велосипеде, запирать толстых майских жуков в спичечные коробки и лазать в железные кабины отпо-

лированных тракторов, которые стояли в качестве экспонатов на Выставке достижений народного хозяйства. Хотя, по прошествии многих лет, я понял, что этот детский педагог был не совсем прав: длина пальцев, а также строение кисти руки да и вообще весь человек меняются с возрастом, и тут важны лишь собственные желания и труд.

Но оставались еще струны. Поэтому упорная Долорес купила мне однажды детскую скрипку, напоминавшую лодочку, в которой, как казалось, можно на первых порах преодолеть житейское море и прибиться к океанскому кораблю небольшого камерного оркестра, который иногда заплывает в зарубежные порты.

Я подергал скрипку за струны. Утешало, что их немного, но наличие смычка перечеркивало не только весь инструмент, но и мой интерес к нему. Что может быть нелепее человека, который водит какой-то дорогостоящей палкой по дребезжащей веревке, закатывает глаза и клянется тенью мертвого Паганини, от которого известен один «Каприз», что и настораживает: гениальный композитор-виртуоз, написавший всего лишь одну сносную вещицу? Что-то здесь не так, воля ваша. Опять нам врут и втирают кого-то по блату.

— Иаков, за музыку! — слышу я мамин голос через толщу времени. — Сольфеджио, Иаков! Сколько можно тебе говорить?!

— Хватит слоны слонять, Яшка! — а это уже кричит моя сестра Инга. — Не лежи, как валёк, а садись за скрипку!

И я сажусь. Вернее, встаю. И, умирая от скуки, начинаю пилить свою веревку. Надо сказать, что за три года занятий скрипкой я так и не научился правильно держать ее в руках. Виноваты были, по-видимому, моя врожденная сутулость и свойственная всем будущим неудачникам задумчивость. Первое качество оставляло меня далеко позади Паганини, а задумчивость вообще приводила к курьезам: через час напряженных занятий я вдруг понимал, что вожу смычком по торцу, потому что инструмент в моих руках таинственным образом переворачивался струнами вниз.

2

О чем я думал, в каких эмпиреях летал? А думал я о своем тезке, великом скрипаче Яше Хейфеце, который уехал в Америку еще до Февральской революции, поразил Запад нечеловеческой техникой, отказался играть на «бис» и наконец заявил звукозаписывающей компании, которая стояла перед ним на коленях: «Зовите меня просто Хейфецем! И чтобы — без всякого имени!»

Этот человек без имени, Наполеон от скрипки и Веллингтон от сольфеджио, просто Хейфец, собирался сломать мне жизнь, ибо одно время был кумиром всей моей семьи. У мамы была одна его импортная пластинка, привезенная подругой из Франции. На ней Яша стоял суровый, как Мефистофель, с головой Керенского и мешками под глазами, какие бывают у индюка.

— Ты понимаешь, Иаков, что перед тобою — гений? — строго спросила мама, показывая мне захватанную обложку.

— Ну и пусть, — отмахнулся я. — Но скажи мне, если он, в самом деле, гений, то почему он смотрит, как гений, будто сейчас молнией прибьет или ударит скрипкой по голове?

— Ну а как же ему, гению, еще смотреть?

— Не знаю, как. Пусть рожу смешную скорчит или на руки встанет. Все же это будет понятнее. А здесь все слишком значительно, все на что-то намекает.

— Ну не понимаешь ты! — взвыла Долорес Евгеньевна и заломила руки. — Не понимаешь, что гений — это от Бога! Он может и молнией прибить, и вообще... смотреть сумрачно, сурово. Ему все простится! И я хочу, чтобы ты был таким, Иаков!

— Да, да... — пообещал я ей. — Обязательно буду. Без всякого сомнения.

Про себя же решил, что скорее удавлюсь, чем, взяв скрипку в руки, нач-

ну вдруг разыгрывать дешевое величие и фальшивую надмирность. Даже если у меня окажутся музыкальные способности.

Но их, слава богу, не оказалось. Точнее, я заметил одну закономерность — чем больше я перепиливал смычком свои веревки, чем больше занимался сольфеджио и наносил на бумагу корявые крючки, обозначавшие божественные звуки, тем меньше их оставалось, этих музыкальных способностей. Они убывали вместе с любовью к музыке. И через несколько лет бесполезных самоистязаний я пришел к парадоксальной мысли, что настоящие музыканты, скорее всего, те, кто играет от случая к случаю, не истощая себя и не загоняя в тесную клетку обязательных упражнений.

Это было страшно. По моей теории выходило, что народные артисты и лауреаты, закидывающие головы назад, громко дышащие над инструментом и раздувающие ноздри по-лошадиному, даже просто Хейфец, перед которым преклонилась и сломалась Америка, — вся эта возвышенная и замкнутая каста людей в похоронных одеждах всего лишь банда карьеристов и себялюбцев, делающих свое утилитарное дело на глазах всего мира и испытывающая от этого низменное удовлетворение. Сразу же вставал вопрос о халтуре, потому что она обычно идет рука об руку с делом, за которое платят хорошие деньги.

— В тебе проснулся Сальери, — сказала мне Инга, когда я поделился с ней своею догадкой. — Графоманов и любителей ты возводишь на пьедестал, а профессионалов сбрасываешь со счетов именно из-за того, что тебе до них никогда не добраться. Ты дурак и завистник, Яшка!

Я ничего не ответил в свое оправдание. Тогда в московский мир начал вторгаться рок-н-ролл с Запада, растиражированный катушечными магнитофонами и вошедший в обиход золотой молодежи вместе с вельветовыми башмаками, которые рвались через два месяца но́ски, и плотными, как парусина, джинсами «Супер Райфл», тоже рвавшимися именно из-за того, что были слишком плотными и перетирали сами себя.

Золотая молодежь вызывала во мне рвоту, но я все-таки прослушал несколько групп, от которых она корчилась в судорогах, и был обескуражен именно тем, что все мои опасения полностью подтвердились. Лучшие из рокеров играли плохо. Худшие вообще не умели играть. Однако и в тех, и в других было главное, что отделяло их от похоронной команды академистов в черном, — безоглядная любовь к гармонии, которую они перекладывали на дикий ритм и сгорали в этом мареве, подобно сухим щепкам.

Я понял, что являюсь свидетелем дела нового, ошарашивающего и странного. В те далекие годы, во второй половине 60-х, за это еще не платили слишком больших денег, и сгорание заживо полудворовых лабухов являлось подтверждением их подлинности. Поэтому я сделал следующее: в один мутный декабрьский вечер я положил свою скрипку на диван и, вспрыгнув на нее, подобно обезьяне, начал топтать инструмент, испытывая ни с чем не сравнимое удовольствие. Крайняя плоть моя оживилась, кровь пенилась и кипела в жилах. Обломки дорогой лодки, которая была призвана держать меня на плаву, я спрятал под матрас. И когда их все-таки обнаружили, произошел большой дремучий скандал.

Незрячая мама хватала воздух руками, ощупывала его в поисках моего тела, с которым она собиралась расправиться, и кричала диким голосом, далеким от оперных модуляций:

— Где мой корвалол? Куда вы подевали мой корвалол?

Когда находишься в сердцевине шторма, то кажется, что он никогда не кончится, и здесь главное — держаться за какой-нибудь обломок мачты, чтобы окончательно не пойти на дно. И я нашел этот обломок — мою инфантильность, граничащую с идиотизмом. Что можно сказать о дитяте, которому на вид не больше восьми-девяти, а на самом деле целых тринадцать с половиной лет? Да ничего не скажешь, ничего не возьмешь и не сделаешь. Пусть себе гуляет, покуривает, пуская дым во внутренний карман замусоленного школьного пиджака, и готовится к грубой, как наждак,

самостоятельной взрослой жизни, которая, скорее всего, сотрет его в порошок.

3

О музыке не шла речь целых полгода. Я уже начал потихоньку забывать аккорды и терции, нотная линейка не казалась больше клеткой для души, а скрипичный ключ стал напоминать нелепый клубок перепутанной ржавой проволоки. И тут в мою жизнь вошла продолговатая деревянная коробка. Она появилась в один из майских вечеров, когда солнце уже завалилось за московский камень и в воздухе стояла светлая городская пыль — вечер не вечер, сумерки не сумерки, а так, весенняя маета и бессонница, когда, кажется, вот-вот что-то произойдет, отчего вся жизнь пойдет ходуном и взлетит к небу...

Я, подумав и прикинув в уме, чем мне все это угрожает, открыл коробку. В ней, утопая в искусственном бархате, лежала полированная деревянная палка.

— Это — гобой, — сказала мама, наслаждаясь моим замешательством. — Поздравляю тебя, Иаковелли!

Этим словом, напоминавшим нечто грузинское, южное и виноградное, она награждала меня в те минуты, когда бывала в духе. Я понял, что за меня уже все решили, взял палку в губы и выдул из нее вместе с пылью первую неуверенную ноту. Мама захлопала в ладоши и, нащупав мое ухо, потрепала его, как зайца.

Я был тем не менее спокоен. Дудеть в дуду, пусть даже и в белой рубашке, мне показалось хоть и не современным, но забавным. Я с детства хотел научиться свистеть в два пальца, но так и не смог из-за плохих зубов, которые крошились в самые неподходящие моменты, например, во время поедания котлеты в пионерском лагере. Теперь, с деревянной палкой в горле, я мог бы компенсировать прошлые неудачи со свистом, тем более что палку эту можно всегда переломить через колено или обломать об голову занудного человека с дирижерской палочкой. Я на все согласился и начал тренировать легкие, то надувая их, то выпуская воздух в заданном направлении.

И звук получился. Сначала неуверенный и хриплый, как говорок у полублатного. Затем окрепший, звонкий и спорящий с птицей. На языке была неприятная горечь, в горле — сухость, но отечественная жевательная резинка, появившаяся в открытой продаже во времена детанта-разрядки, помогала преодолеть эти негативные последствия классической музыки. Школа и Гнесинка пролетели, словно ночной бред, оставив после себя потные рубашки. Я утешал себя тем, что нашему брату-классику не нужно колоть героин, сидеть на метадоне, заглатывать на ночь галлюциногены и прочую жуть, чем забавлялись вымирающие рокеры, стараясь затянуть раны от своих буйных, разрывающих душу аккордов. Здесь-то всего — резиночка фабрики «Рот-Фронт» да бутылка пепси-колы, купленная в специальном ларьке, которые наставили тогда по всему городу. В небе парил олимпийский Мишка. О настоящей музыке можно было забыть.

Я и забыл. Направо от партитуры у меня лежал Уилки Коллинз, обменный на двадцать килограммов макулатуры. Я, конечно же, не сдавал никуда газет и журналов, как делали многие, оставляя себе лишь «Науку и жизнь», где иногда печатались статьи про парапсихологию и прочую экзотику, нет, я просто купил талон-подтверждение за пятерку у какого-то ханыги, который топтался у книжного магазина, пошел в этот книжный магазин и среди развалов стенограмм партийных съездов и брошюр Суслова увидал два дефицита — «Лунный камень» и сборник рассказов американского наркомана Эдгара По.

«Камень» Коллинза был толще, и я сдуру купил его, прельстившись объемом. Многостраничность опуса помогала забыться во время длинных кон-

цертов, которые давал мой камерный оркестр, наш тутти-фрутти дёрт бэнд, как называли его мы с ребятами.

Что я играл, во имя чего дудел? Не помню. Дворжак, Бетховен, Стравинский? Может быть. Волнение от дебюта, когда под коленями вместо костей обнаруживается невесомость, а в висках стучат первые такты записанной когда-то гармонии, — все это было в прошлом. В настоящем — лишь скука и равнодушие к собственному труду. И еще — презрение. Презрение к потертым интеллигентам, которые в индийских свитерках ценою в двадцать пять рублей приходили на наши концерты.

Сокамерники из оркестра клали рядом с собой бутерброды с пошехонским сыром и в перерывах между партиями жадно кусали их. Для скрипачей это годилось. Но для духовиков, к которым принадлежал я, было подобно смерти. Неизбежная отрыжка срывала усилия, гадила звук, привнося в него всякого рода модернистские хрипы. А альбинос Борисыч, который махал палочкой и чем-то отдаленно напоминал П.И.Чайковского, был противником всяческого эксперимента.

Он приходил на репетиции тщедушный и субтильный, с легким амбре, которое пытался заглушить сухумским лимоном, и задавал нам один и тот же вопрос:

— Прилично ли мне, лауреату Всесоюзного конкурса, награжденному именными часами «Победа», махать перед вами за сто шестьдесят пять рублей без премиальных?

Тут же следовал наш ответ:

— Нет, Борисыч, неприлично.

— Хорошо, — продолжал Борисыч.— А прилично ли мне, лауреату Всесоюзного конкурса, снявшему с руки часы «Победа», отмахать концерт с Филадельфийским симфоническим оркестром и получить за это одну тысячу североамериканских долларов?

— Прилично, Борисыч, — отвечали мы. — Поезжай и маши.

— Не поеду! — отвечал коварный Борисыч. — Потому что вы, подлецы, мне дороги! А на Филадельфийский симфонический оркестр мне, лауреату Всесоюзного конкурса, накласть!

Врал он. Кто б его выпустил в Филадельфию, а тем более, заплатил бы за это? Про Борисыча ходил ужасный слух, будто он раньше махал перед гигантскими балалайками. Кто жил в советское время, помнит — были тогда балалаечники с неимоверно раздутым штатом. То есть большие балалаечные оркестры, которые лабали почему-то классическую музыку — «Щелкунчика», Хачатуряна и слезливый романс на стихи известного автора «Я вас любил...». Это считалось сугубо русским, перспективным и иногда экспортировалось за рубеж. Борисыча с его балалайками довезли до Японии, там он порядком нагрузился перед первым выступлением, да так, что уже не мог рассмотреть партитуру, но заявил, тем не менее, что пойдет по внутреннему чувству и что Хачатуряна, во всяком случае, подмахнет с закрытыми глазами.

Занавес распахнулся. Борисыч сделал изящный поклон перед желтолицей аудиторией, обернулся к своему оркестру и, по его собственным словам, вдруг сильно струхнул. Он увидал перед собой толпу людей в черном, которые наставили на него балалайки разного калибра и размера, от блестящих маленьких, которые стреляют по слушателям мелкой музыкальной дробью, до средних и очень больших, бьющих наповал тяжелыми многопудовыми снарядами.

Дирижер взмахнул руками, поскользнулся и упал ничком. Концерт отменили, и Борисыча несколько лет никто не видел на музыкальном небосклоне.

Но прошлая советская жизнь была устроена по принципу ниппеля — «всех впускать, никого не выпускать», то есть если ты сделал карьеру, надул себя профессиональным насосом, наложил под фрак поддельные мускулы и даже получил дуриком мелкое почетное звание, то тебя не задвинут. А если и задвинут, то только на время и скоро вытащат на поверхность из прохладной мелкой глубины.

Так и произошло. На изломе 70-х матерые волчары от музыки начали бежать из Союза со скоростью зайцев, и это было необъяснимо для обывателей, ибо бежавшие имели дачи, шмотки, престиж и выезжали на свидание с заграницей не реже одного раза в год. Образовался вакуум, выяснилось, что за пюпитром пусто, только пыль на партитуре и следы от подошв на полу. Министр культуры позвал Борисыча к себе в кабинет и спросил напрямую:

— Махать будешь, Борисыч?

— Буду, — ответил тот. — Но только не перед балалайками.

И так появился наш оркестр.

4

Я сижу в оркестровой яме, как дикий зверь сидит в своем лежбище. На мне напялен ношеный фрак, под ним — запах пота и крахмал твердого воротничка. Я читаю Уилки Коллинза, читаю про то, как какой-то юноша бродит в лунатическом трансе по коридорам старинного дома и крадет в полной несознанке драгоценный камень. При этом твердо знаю, что вступлю со своим гобоем вовремя, когда надо, и никто, в том числе и Борисыч, не упрекнет меня в непрофессионализме.

Какое время на дворе, какое тысячелетье? Неведомо. Гобой лучше всякого наркотика помогает забыться и не почувствовать обрыва, над которым уже занесена дряблая академическая нога...

И вдруг... Вдруг я поднимаю голову. Книга дочитана до конца. Партия моя окончилась, как и вся музыка в целом. Я понимаю, что сижу на репетиции. Над ухом Борисыча склонился директор концертного зала и что-то коварно шепчет ему, а общая беззащитная белесость нашего дирижера превращается вдруг в трагическое отчаяние.

Мои коллеги шушукаются.

— Ты погляди, Яш... хана нам! — слышу я голос альтиста Сереги.

Он указывает мне своим инструментом на троих в дверях. Они одеты в кимоно с иероглифами, лица розовые, шеи бычьи, глаза шальные. То ли дзюдоисты-самбисты, то ли проходимцы с большой дороги. Кто их разберет.

Борисыч бьет палочкой по пюпитру. Глаза его полны мутной влаги, голос трясется и прерывается, как в телефонной трубке.

— Господа музыканты, — говорит он, — сокамерники по несчастью и товарищи по гармонии! Репетиция отменяется. Всех прошу разойтись. В этом зале теперь будет клуб восточных единоборств!

Поначалу я даже радуюсь, с удовольствием пряча гобой в коробку. Книга дочитана до последней точки, а подмышки выделили необходимый пот, требуемый для большого искусства... Что еще делать среднему музыканту, уставшему от жизни и желающему лишь одного — купленного недорого покоя?

Но, выйдя на улицу, я начинаю понимать, что в воздухе зависло какое-то преступление. Или веселье. Точнее, преступление, связанное с весельем, так, что ли.

Я не узнаю своего родного, не очень любимого города. Я как-то проглядел, проспал, выдувая пыль из музыкальной палки, что он весь покрылся рекламой кодака-модака, швепса-мепса и других необходимых для москвичей деликатесов, от которых кружится голова и хочется лезть на стену с залихватским криком Кинг Конга: «Ио-го-го!» Я смотрел этот фильм десяток лет назад в кинотеатре «Иллюзион» на Котельнической: пластилиновая кукла, изображавшая реликтовую обезьяну, кричала криком Ивана Козловского, и я даже повторил однажды ее вопль перед субтильным Борисычем, вогнав его на весь день в творческий ступор. Что такое? Где я? Куда попал?

Я прихожу домой и в отупении замечаю на календаре три девятки. Неужели это обозначение времени, в котором я очнулся от своей музыки? Глаза мои застревают на железном карнизе окна, выходящего во двор. На нем я ви-

жу нечто знакомое — одухотворенный комок из свалявшихся перьев, в которые Отец всего живого вдохнул когда-то способность летать. Мне даже кажется, что это тот самый голубь, прилетавший ко мне тридцать лет назад, такой же хворый, как и тогда, дрожаще-нелепый, вот-вот сорвется вниз, прямо в мусорный бак, где и окончит свои бренные дни.

Открываю раму, беру его в руку и швыряю в серое небо. Он распускает крылья, как бабочка. Вскидывает вверх головку и улетает прочь с бумажным шорохом веера.

Снизу несется однообразный гул машин. В воздухе стоит гарь от поддельного бензина. Я вспоминаю вдруг, как в детстве мы подходили к выхлопной трубе работающего автомобиля и жадно дышали выделяемой им гадостью. Наверное, в те далекие годы это рассматривалось как острая приправа — воздух в Москве был безвкусно пресный или пахнущий лишь цветущими липами и свежей краской от новостроек, которые в недалеком будущем и подведут эти цветущие липы под нож — к чему необязательная ботаника, если она не приносит устойчивого дохода?

В моем жилище — музыкальная пауза. Квартира тиха, как бумага. Матери не слышно, наверное, заснула у себя в комнате. Инга в своем любимом детском саду. Как она, врач-хирург, спланировала с высоты советского стационара, точнее, вошла в штопор и стала заурядной нянечкой с горящими, как уголь, глазами — это, конечно, особый разговор. Но самое печальное в том, что я не могу этот особый разговор поддерживать: карьерный штопор сестрицы прошел мимо меня, не задев мою дудку и не оторвав от нотных знаков. Точнее, я проспал весь конфликт, эту античную драму, в которой, конечно же, был виноват Ингин характер. Независимый нрав, освобождая от начальства, порождает зависимость от низкой вялотекущей жизни. Детский сад с подгоревшей манной кашей и девочками на бретельках... вы меня извините! Разве он сравнится с реанимацией, когда, надев белый халат, можно делать с больным что угодно — хочешь, положишь его под какую-нибудь капельницу, а не хочешь, возьмешь и отключишь аппарат искусственного дыхания?

Я снова гляжу на девятки в календаре. Какая-то смутная мысль цепляет мои мозги, но додумать и выразить ее не могу — за окном раздается шорох знакомых мне крыльев. Мой полудохлый посыльный садится на карниз, и в клюве его зажато необходимое мне послание.

Протягиваю руку к голубю и осторожно вынимаю из клюва бумажку — она оказывается обрывком товарного чека с шестизначной цифрой и веселой надписью «Спасибо за покупку!». И я, Иаков, с трудом выпадая из оцепенения, как алкоголик, проснувшийся на улице под картонной коробкой, начинаю смутно догадываться об эпохе, в которую неожиданно попал.

Глава третья. Молнии в моей голове

1

В сестру Ингу несколько раз била молния. Не в переносном смысле, когда женщина просит или исторгает на голову философа грозу, как Ксантиппа, а в самом прямом. Два раза — прямо на улицах нашего славного городища, один раз — в троллейбусе. Как сестра рассказывала сама, придя домой и слегка дымясь, что-то жахнуло, брякнуло, заскрипели троллейбусные штанги и сорвались с проводов. За окнами хлестал ливень, и пассажиры сидели никакие, то есть в полном оцепенении и в душевном мраке, даже никто, я думаю, не молился. Инга же побежала к выходу, стала стучаться в закрытые двери и орать, как сирена:

— Выпустите... Выпустите меня!

Шофер недовольно распахнул свою колесницу. Инга схватилась за перила, и тут ее пронзил высоковольтный ток. Она вывалилась на улицу под кислотные струи, заменяющие у нас дождь, и некоторое время лежала в какой-то луже. Потом оклемалась, встала, как есть, во все свои метр девяносто (две

трети — одни только ноги) и пошла, как на ходулях, раскачивая сухими бедрами и вгоняя встречных мужчин в психоделический транс.

С тех пор всегда от нее било. Расчесывает ли она свои черные короткие волосы, напоминающие воронье гнездо, — искрит. Надевает ли на себя черную комбинацию под черную же юбку, — лупит. Намазывает ли широкий, как у Буратино, рот черной помадой, — бенгальские огни летят. Коснись до нее хоть пальцем и получишь электрошок в самое сердце. Как говорил покойный электрик Василий, трогая рукой голый провод в 380 вольт: «Меня ток балует!» Но Инга не балует никого.

Знаете ли вы, что моя сестра красива? Но красива — это ничего не сказать. Временами она ужасна, особенно когда искрит или метает громы. Я люблю ее и страшусь, эту мегеру от здравоохранения, эту горячо любимую сестру. И поскольку я перед ней ничто, просто пшик с маргарином, поэтому всех своих немногочисленных женщин я выбираю в пику ей — одних низкорослых блондинок с кривыми ногами. Назло Инге. Чтобы она хоть что-то поняла. Впрочем, где теперь встретишь настоящую блондинку? В кино? Не смешите!

С детства я брал сестру за воротник, сгребая в кулаке ситцевое платьице и прижимая ее к стене. Она и сейчас на голову выше меня, а тогда, в подростковом чаду, была вообще, как каланча. Вы представляете, что значит лупить каланчу или, положим, елку? Полупишь ее, побьешь, а она залепит тебе один-единственный удар нижней веткой, одну веселую, словно зубная боль, затрещину, и ты отлетаешь прочь и лежишь у ее бесконечных ног в крапиве и шишках.

Кроме меня, кажется, она никого из мужчин близко к себе не подпускала. Может, одного или двух, не более. А к моим бестолковым связям относилась спорадически. То есть никак не относилась, будто не видит их в упор. А потом вдруг скажет какое-нибудь едкое словечко и прибьет избранницу, как муху. И все дела. И все поздно. И жизнь не удалась.

...Я сижу в своем жилище и думаю, чем же мне теперь заниматься. Если в зале, где репетировал раньше наш тутти-фрутти-дерт-бэнд, будут теперь обламывать друг друга огнеупорные самбисты, то это значит, что я, скорее всего, остался без работы. Не верю я в самодеятельность Борисыча. Не питаю иллюзий, что он найдет где-нибудь другой зал. Может, конечно, и отыщет, но в любом случае наступил кризис, когда, возможно, придется произнести литературно безнадежную фразу: «И пошел я в люди!» Произнести публично, подозревая, само собой, что нынешние люди, в которые ты неожиданно пошел, скорее всего, тебя опустят. Но если даже не до конца опустят, не полностью, не с головой и по самые уши, то, во всяком случае, не поднимут. И это уж точно. Там, на поверхности водоема, не хватает места, и люди барахтаются, хватая воздух беззубым ртом с дорогой челюстью, вставленной в клинике «Надежда», и опираются ногами на утопленников, которых великое множество. Не хочется быть утопленником, ох, как не хочется! Почему именно я, Господи?

2

За окном моросит безнадежный дождь. Лязгает входная дверь — это Инга пришла. А я уже приготовил ей подарок: «Поздравь меня! Я больше не музыкант!» Скрипит в коридоре инвалидная коляска — это мама выехала из своей комнаты. Странно, меня она никогда не встречает, но приход Инги чувствует уже тогда, когда та выходит из детского сада. И правильно. Сестра вечно возится с ней, читает вслух статьи из «Вестника здорового образа жизни» («Как избавиться от бессонницы?» — «Смочите ватки «Тройным одеколоном» и затолкайте себе в уши...»), сообщает новости из реанимации, которые доносятся через подруг-медичек. А что могу сообщить я? Что звук на прогоне концерта не получился и что Уилки Коллинз дочитан до конца?

Я слышу из своей комнаты их приглушенный разговор.

— Не прикасайся ко мне. От меня бьет током. — Это сестра говорит.

— А у меня опять глаза слезятся. — Это бормочет Долорес Евгеньевна.

— Сейчас... Погоди.

Шорох резиновых перчаток, тишина. Значит, сестра изолировала себе руки резиной и уже протирает глаза нашего домашнего Тересия борной кислотой.

Я даю им побыть наедине еще минуту и наконец выхожу, как молния. Как статуя Командора выхожу.

— Поздравьте меня, я больше не музыкант!

Пауза.

Инга отходит от коляски, в которой сидит мать, скидывает с себя свитер, и я вижу мельком ее смугловатые плечи, острые, как деревяшки.

— А ты никогда им и не был.

Юбка падает с нее с таинственным шорохом.

— Как это не был? Кто ж я, по-твоему, был все эти годы?

— Ты был евреем, — говорит мне родная сестра.

— А это одно и то же, — отбиваюсь я и тут же спохватываюсь: — Слушай, ты прекрасно знаешь, что я не еврей.

— Не факт. Это с какой стороны посмотреть.

— Но если я — еврей, — заготавливаю я ловушку и даже не припорашиваю осенней листвой, — значит, и ты, моя единоутробная, сильно подкачала!

— Ну да, ну да! — И кочерга демонически хохочет. — Вот уж что нет, то нет!

— Нет? С таким-то рубильником?

На ней уже напялен легкий халатик, из-под которого выпирают колени, похожие на сучки́.

— Это что? Иаковелли?

Мать начинает ощупывать мое лицо довольно грубо и бесцеремонно.

— Он не еврей. Во всяком случае, относительно многих.

— А относительно немногих, — обижаюсь я, — относительно избранных, чей круг тесен и страшно далек от народа, — да? Явное и недвусмысленное «да»?

— Расскажи мне лучше, что с тобой приключилось, — уходит мать от ответа.

И всегда уходит, потому что неясность с отцом меня временами пугает. Точнее, с отцами. А еще точнее — вообще давит и не дает дышать.

— Что случилось, что случилось... — бурчу я. — Отобрали у нас музыкальное становище, наш концертный зал. Теперь там будет... В общем, мы выброшены на улицу.

— Но ведь можно репетировать, где угодно, — говорит мудрая мама, и в голосе ее слышится заслуженная артистка несуществующей страны. — В войну играли в окопах и в блиндажах.

— Невозможно. За окопы теперь назначена высокая арендная плата.

— Но ведь партизаны ничего за них не платили! — Опять звучит в матери этот заслуженный голос.

— А почем ты знаешь? Может, они оплачивали. По безналичному расчету. По перечислению, как говорили в советское время.

— Идиот! — с удовольствием говорит Инга.

— Нет! Они воевали бесплатно! — Голос матери страстен, как в кино.

— Да хорошо все это! — снова встревает в разговор сестричка. — Теперь Яшка наконец-то обрел себя. — И уже поворачиваясь ко мне, иезуитски вкрадчиво: — Будешь сидеть дома. С мамой. И признайся, ведь тебе никогда не нравилась классическая музыка.

— Не нравилась, — подтверждаю я. — Именно потому, что я ее играл. Это как с женой. Пусть она — умница, Платон в юбке. Но уродочка на стороне всегда лучше.

— Так познакомь же меня со своей уродочкой! Познакомь!

Инга начинает глубоко дышать своей подростковой грудью, впалые щеки ее идут пятнами. Скандала она хочет. Быстротечного соблазнительного скандала.

— Ты просто ревнуешь к моей славе. И всегда завидовала мне, когда я выходил перед общественностью в помаде и при хвосте.

— Чему же здесь завидовать?

— Очевидно, моему фраку. Твой белый халатик перед ним — просто пшик.

— Это и была вся твоя музыка! Сидеть во фраке перед гомиками.

— Сидеть перед гомиками все-таки лучше, чем резать их ножом!

— Я теперь не режу, не режу! — кричит сестра. — Это главный хирург их режет! Но ничего... — Инга демонически усмехается. — Прижали вас мудрые практичные люди. Теперь всю помаду придется смыть!

— Как ты не понимаешь, что и ваш детский сад скоро тоже прикроют!

— Никогда, — отвечает сестра, по возможности уверенно. — Покуда есть дети, будут и детские сады.

— Не зарекайся. Детей тоже может не быть!

Здесь раздается телефонный звонок. И я вынужден предостеречь, чтоб она не брала трубку:

— Это меня, это меня! Точно, это меня!

В нашей интимной обстановочке найти телефон довольно сложно. Судя по звонку, он находится где-то на полу. Я становлюсь на колени и смотрю под кровать, на которой спит Инга. Но там лишь космическая пыль без следов лунатиков-космонавтов. Ага, значит аппарат находится в самой кровати, замотанный, как псих смирительной рубашкой, не очень свежей простыней.

Но здесь сестра проявляет присущую ей прыть. Я еще только сообразил, где находится телефон, а она уже держит в руках черную гантелю трубки, и пальцы ее, лишенные резиновых перчаток, искрят.

— Алло, алло!

Не дает мне ничего сказать, а только дует в микрофон и вдруг выдавливает из себя со смиренным видом:

— Ничего не слышно!

И когда трубка все-таки оказывается в моих руках, то я понимаю, что аппарат мертв. Реанимация опоздала, и терапевт с удовольствием уступает тело патологоанатому.

— Это все из-за твоих рук! Зачем ты сняла перчатки? Ты его замкнула! Своим чертовым электричеством!

Наступает развязка. Инга начинает хлюпать носом.

— Почему я всегда все ломаю?

Она ковыляет к холодильнику, открывает дверцу и вытаскивает оттуда мороженую сосиску. Прокатывает между ладонями, и сморщенный трупик, набитый искусственной требухой, начинает дымиться.

Долорес едет в угол гостиной, где на доисторическом столике стоит доисторическая радиола «Урал» с тяжелой деревянной крышкой, которая всегда напоминала мне кавказскую кепку. Срывает ее и, не снимая черных очков с глаз, ставит на проигрыватель заезженную, как фреска, грампластинку, ставит на ощупь, осторожно и точно, не делая лишних движений. Из радиолы начинает звучать что-то про миг удачи и три заветные карты. Хорошая опера. Но мне нравится в ней лишь один момент. Когда этот субтильный белогвардеец кричит в инфернальном ужасе: «Старуха?!» И здесь я его вполне понимаю.

Домашний скандал исчерпан. Мне ничего не остается, как мотануть на часок-другой к заурядной Алине, тем более что это она, по-видимому, и звонила.

Вопли моей сестрицы пробудили в голове несколько молний. И пока медленный, как советское время, троллейбус пересекал крикливый, но уже с осипшими бронхами город, я предавался осмыслению этих внешне хаотических разрядов, стараясь внести в них хоть какой-то смысл.

Мне говорили, что мой отец был суфлером. В отличие от отца Инги, о котором мне вообще ничего не известно. Пока театры в Москве считались академическими, то есть нависали над зрителем пыльным занавесом и приковывали к себе внимание членов Политбюро, мой папаша сидел в боттичеллиевской раковине, подавая реплики народным артистам и направляя их могучий темперамент в заданное пьесой русло. Артисты сильно пили после спектаклей, а наутро, запивая анальгин кипяченой водой, пьянели от нее точно так же, как от какого-нибудь «Зверобоя» московского ликеро-водочного завода. Следовательно, труд подсказчика-отца был абсолютно необходим и по-своему ценен, без него любой спектакль не дошел бы до середины, и режиссеры-постановщики лично жали ему руку. Но в 60-х грянула пора театральных реформ, коснувшаяся прежде всего занавеса и суфлеров. То есть пьесы оставались такими же скверными, как и прежде, но зато занавес убрали совсем, а суфлера из почетной раковины впереди сцены перевели куда-то в глубину кулис, понизив статус и развенчав в глазах общественности. Этого отец не выдержал. Тело его потеряло гибкость, сознание дало сбои, он начал сам забывать текст, который нашептывал другим, а это уже был полный крах. Он умер от инсульта с застывшим проклятием на холодных устах любым реформам, особенно тем, которые касались упразднения занавеса.

Что я мог сказать о его жизни? Только поделиться с самим собой странным сближением. Дело в том, что и реформы во всем государстве, пока я выдувал Дворжака из гобоя, коснулись, насколько я понимал, именно этих двух ипостасей — убрали занавес (и интеллигенты с новоросками пересекли наконец таможню с гордо независимым видом) и упразднили суфлера (точнее, вместо одного крупного назначили множество мелких и гаденьких), а народ свой текст позабыл.

Мой троллейбус скрипит и пыжится, не в силах одолеть московскую пробку. Одна из молний в голове приобретает законченный вид бытового тока. Если история в России циклична и отчасти повторяема, то следующий шаг предсказать нетрудно — восстановят занавес и суфлера возвратят на прежнее место. Но здесь мне становится скучно, так как мысль додумана до конца и в ней, как и во всем завершенном, любопытно лишь примечание — моя привычка жить по подсказке. Сказала мать, что я — музыкант, и я стал им без всякой любви к гармонии. Сказал Борисыч, что музыке конец, и я расстаюсь с нею без всякой скорби. Что же касается отца, то я его почти не помню. Он оставил маму, когда мне исполнилось три года.

Был ли он евреем? Не мне судить. До десяти лет я вообще не знал, что такое кровь и порода, пока не попал в Русаковскую больницу с налившимся, словно спелая ягода, аппендицитом. Ласковый врач ввел меня в беспамятство на операционном столе, а когда я очнулся в палате и в глазах исчезли бенгальские огни, то обнаружил, что весь измазан гуталином. Рядом со мной лежал один четырнадцатилетний пацан с наколками и порезами на теле, которые в те времена назывались «елочкой». Он-то и разрисовал мне физиономию с шутками и прибаутками, как потом мне рассказывали, пока я был без сознания.

Кто ругает сегодняшних «бультерьеров» на двух ногах, тот забыл, какие псы бродили раньше. Мое поколение застало еще остатки настоящих блатных с истерическим смехом во всю улицу, с бездонно-синими есенинскими глазами, в которых горела пытливая зависть ко всему живому, блатных, чей мозг был отягощен лишь одной заботой — как рационально и унизительно использовать тебя, не блатного. То ли в качестве тряпки, чтобы утереть тобой задни-

цу, то ли в качестве барана, коровы, дырки или затычки, не важно даже, в каком качестве. Но лишь бы использовать. Это вот использование другого и отличает настоящего блатняка от обычного мещанина, этим он клеймен, припечатан и выделен.

Когда я, придерживая рукою зашитый живот, стал выяснять, отчего из меня втихую сделали негатив с помощью гуталина, то один очкарик прошептал на ухо, чтобы блатной его не услышал: «Потому что у тебя такая национальность. Но ты, конечно, не виноват!» Я не понял, что он имел в виду, и, по возможности, выкинул все это из головы.

Однако вопрос о крови снова встал передо мною внезапно и оглушающе после окончания средней школы, и виноват был в этом один бородатый классик, который заставил свою несчастную супругу переписывать аж тысячу придуманных им страниц от руки, причем, кажется, целых пять раз. Там у него в сторожке умирает подрезанный бомбой князь. Кругом — тишина, князь слышит только запечного сверчка и вдруг понимает, что этот сверчок ткет над его носом гигантскую пирамиду, величиной с мироздание, — повернешь нос в сторону, и вся вселенная, соскочив с носа, обрушится куда-то в тартарары... Я запомнил эти несколько строк на всю жизнь и тогда же решил, что если здесь так пишут, то и я с ними, то есть с этим вот сверчком и князем, и с бородатым классиком, выдумавшим все это, в общем, я — русский по-настоящему и бесповоротно.

— Дурак, — сказала мне коварная Инга. — Какой же ты дурак!

— А в чем дело? — не понял я. — Ты что, против того, чтобы я был русским, хотя бы временно и условно?

— Я против того, чтобы твоего бородатого классика считать бесповоротно русским.

Я понял, что сестра заготавливает мне софизм, но кровь уже бурлила от возмущения, и я опрометчиво кинулся в ее мышеловку.

— Твоего классика отлучили от церкви, — наслаждаясь своей властью, выговорила Ингуша. — А Россия и православие неразделимы. Значит, одно из двух — или классик не совсем русский, или русская православная церковь не является русской в точном смысле слова, а является, например, французской. Что ты на это скажешь? — И захохотала, обнажая свои лошадиные зубы. — Кремлевского горца не отлучила, а твоего классика в мужицких порточках прижгла и приперла, ха-ха-ха!

Демон она, демон, терзающий меня за грехи! Не нашелся я, что ответить, спасовал, расслабился и сломался, в общем, устал головой. Тогда я еще не знал, что именно русский пожирает русского с потрохами и этим отличается от того же французского. Но оппозицию ее аргументов запомнил и решил как-нибудь при случае зайти в близлежащий храм, чтобы посмотреть и решить, точно ли я русский или сам по себе Иаков? В Бога я верил скорее приблизительно, однако черта временами чувствовал весьма конкретно.

Инга в храм не ходила, потому что, по ее собственному признанию, какая-то нездешняя сила не пропускала ее даже в церковный двор. Один раз сестра, насилуя естество, вошла все-таки в притвор, где продавались свечки, и услыхала за спиной шамкающий басок: «Эвон, лошадь-то, без платка, лошадь-то!» Инга вылетела пулей и в тот же вечер заявила нам с мамой, что она — даос и вольный каменщик.

Я шел в церковь с оглядкой, предполагая худшее: дальше дверей не дойду, а если и дойду, то кто-нибудь невидимый повторит в затылок: «Эвон, конь-то! Жеребец-то, эвон!» Мой опасливый поход происходил в недалекие от нас времена, когда вслед за разоблачением религии те же люди вдруг разоблачили и атеизм. И получилась полная аннигиляция. Нет ни религии, ни атеизма, ничего нет, а есть только кино с порнушкой и кукурузными хлопьями, но билеты дороги. И народ, сделав правильный выбор, пошел спасать душу хотя бы потому, что это было бесплатно.

Церковь не испугала меня, и я слегка растерялся оттого, что не был испу-

ган. Нарисованные лица в окладах показались знакомыми. Почти все они сердились на вошедших, но я понимал, что заслужил их гнев, и даже хотел им сказать: «Да, да, вы правы. Не волнуйтесь. Я ни на что другое и не претендую!» Длинная очередь людей стояла к очень грузному и очень молодому батюшке, с которого лил пот. Лоб, шея, даже борода казались смазанными вазелином. От него долетало время от времени странное слово: «Годуха!» Я успокоил себя тем, что это — старославянский и означает нынешнее переходное время, которое иначе, чем годухой, и не назовешь. Чувствовалось, что батюшка находится в легкой панике из-за того, что не может обслужить такое количество прохожих людей, а может лишь сказать им: «Годуха... Чего вы хотите от меня в такую годуху?» И я пожалел его.

— Зачем к нему стоят? — спросил я у какой-то старушки.

— Исповедь... — пробормотала она, поджав губы.

Я вдруг почувствовал страстное желание признаться во всем постороннему человеку, признаться хоть однажды и сразу же с подобным завязать, замкнуться, превратиться в джинна и уйти в гобой. Отстояв довольно большую очередь, я приблизился к аналою, вспомнив некстати рассказ мамы, будто я дернул за бороду священника при крещении, а он в отместку шлепнул меня тяжелой рукой по голой заднице.

— Что там у тебя? — спросил недовольно батюшка, смерив меня усталым взглядом.

— Признаться хочу... — пролепетал я и с ужасом понял, что не в чем мне признаваться.

То есть голова моя дурацкая не может остановиться ни на чем конкретном. Сквернословил? Было. Врал? Случалось. Имел соблазнительные мысли? Еще как! Но надо ли обо всем этом говорить, когда позади толпится столь много нетерпеливых несчастных людей?

— Каноны вычитывал?

И батюшка тяжело вздохнул.

— Никогда.

— К исповеди готовился?

— Что вы!

— Богу молишься?

— Как сказать... Мне кажется, что молюсь. Временами. Когда на душе особенно гадко.

— А ты хоть крещеный?! — почти закричал он, потеряв терпение.

И здесь я ответил совершенно искренно и с легким сердцем:

— Да, да!

Больше священник ни о чем не спрашивал. Не стал рисковать. А накрыл мне голову епитрахилью, прижав к деревянному столику с такой могучей силой, с какой палач, наверное, прижимает к помосту свою жертву. Раздалась разрешительная молитва, прочитанная скороговоркой, из которой я понял лишь последний возглас:

— Во имя Отца и Сына, и Святого Духа!

Так вот откуда взялась потрясшая меня «годуха»!.. И никакая это не годуха, а наименование чего-то большого, о чем я не имел ни малейшего представления.

Я просветлел от своего открытия всем нечистым нутром. Поцеловал машинально серебряный крест и Библию в окладе, оттого что батюшка так сильно меня к ним пригнул, что поступить иначе не представлялось возможным.

— Молись! — прокричал он мне вслед. — А то нехорошо будет!

«А как... Как молиться?» — хотелось его спросить, но ноги уже несли вон из храма.

Я выскочил на улицу, словно ветер. Была ранняя весна. Одинокая береза на пути горела неярким внутренним светом, как на работах Фаворского. Снег чернел, наливаясь влагой. Несущийся куда-то мир остановился и застыл, не качаясь, в неверной и ненадежной точке равновесия.

Чувствуя дрожь в ногах, я облокотился на железный парапет моста, перекинутого через черную реку.

И понял, что все сделал правильно. Не поддавшись на искушение со стороны любимой сестры и отождествив себя в юности с умирающим князем. Священник был замотан людьми до последней степени и оттого невменяем. В церкви все давили друг друга. А я оказался вообще раздолбаем, пришел туда с бухты-барахты, ничего не сказал и ни в чем не раскаялся. Однако тишина состоялась. И это было уже явное чудо.

Вечером же, переживая в кровати блаженное чувство покоя, я вдруг подумал, что известная оппозиция «русский — еврей», из-за которой выпито столь много пива и переломано столь много стульев, вообще лишена какого-нибудь смысла. Потому что это два народа-побратима, растоптавших своего Бога по разным, правда, причинам. Им бы обняться, почеломкаться, сказать друг другу в глаза: «Мы ведь предали свое предназначение. Свой религиозный слух, когда Господь только еще думает, что сказать, а мы уже слышим его шуршащий, как осенняя листва, голос. Одни из нас ушли в коммерцию, другие — в пьянство и меланхолию, потому что так веселее и приятнее во всех отношениях. Так дай же я поцелую тебя, Абрамчик, за это!.. И я запечатлею на тебе синячок, Иван!» Что может быть комичнее еврея-атеиста? Только атеист-русский.

Но здесь я понял, что невидимая сила вот-вот отлучит меня от вселенской церкви. Мой наступивший покой противоречил подуманному и отчасти обличал меня. И хоть я, возможно, и не принадлежал ей, этой непонятной и грозной вселенской церкви, но быть тем не менее отлученным даже от того, чему не принадлежишь, мне показалось страшным. Поэтому я прервал насильно соблазнительный поток мыслей, решив их додумать как-нибудь потом. На досуге. Никого не оскорбляя и не оправдывая.

Или не додумывать вообще.

Глава четвертая. Несколько частных встреч

1

У духовика на лице работают целых двадцать два мускула, покуда он под руководством какого-нибудь Борисыча пытается извлечь из доверенного мундштука не слишком противный звук. Язык шершав и крепок, как деревяшка. Губы тверды, как у статуи. Поэтому наш брат считается лучшим целовальщиком из всего симфонического оркестра, намного опережая струнные и всяких там ударников-тарелочников, которые ничего, кроме как рукоприкладства, с женщиной произвести не могут. А я могу. Но не хочу. Точнее, хочу, но не всегда. А еще точнее — о моих эротических способностях нужно спрашивать не у меня, а, например, у Алины. Но она все равно ничего не скажет, потому что не позволяет мне их проявить, эти самые эротические способности. Живет она в резервации хрущевских пятиэтажек, и в Москве всегда так: едешь-едешь куда-то на ржавом троллейбусе, кругом — камень, гранит и добротность имени Генерального штаба, который по сей день занимается стратегическим планированием, а что он планирует и с какими стратегами — никому не известно. И вдруг посреди этой имперской добротности, стершейся позолоты и грязноватого шика — цветущий оазис пятиэтажного бетона. Журчит прозрачный арык, и спелые абрикосы величиною с футбольный мяч падают на голову обалдевшего пилигрима.

Я сошел в ее Новых Черемушках ничем не отличающихся от Старых, продолбил насквозь улицу Дмитрия Ульянова (а почему именно Дмитрия, почему не Владимира? Странно!..), арыка не обнаружил, абрикосов тоже, но зато увидал гетто для каких-нибудь латинос-амигос и, обходя с опаской изящные кучки собачьего дерьма, поднялся на четвертый этаж.

Алина не была латинос. Она была кинологом, что намного хуже, хотя и прибыльнее. Сначала она занималась черепахами, которых ей привозили на трейлере из Самарканда. Черепашки расползались по комнате, как мозаика

в детском калейдоскопе, и Алина совала их знакомым, требуя взамен не очень большие деньги. Но потом на том же трейлере, под прикрытием черепашек, в столицу завезли полезную для молодежи анашу. Алина сильно перепугалась, завязала с прошлым и переключилась на собачек. Те, в отличие от черепашек, прижимались друг к другу, образуя из меховых комочков душный тулуп. И это было модно, продвинуто, хотя и противно. Мне ее собачки мешали. В душу гадили, может быть, оттого что я люблю больше кошек. И вообще, какая тут любовь, когда кругом все скулит и мочится? Наверное, вы сможете, а я не могу, увольте.

Я приходил к ней за общением. А сейчас пришел из-за смуты в душе, потому что почувствовал себя безработным. Купил по дорогое «Педигри» и пришел И потом сам пожалел об этом.

...Мне открыла африканка в дредах, то есть неестественно загорелая — под синей лампой — женщина средних лет, которая сделала из своих волос черт знает что. Халатик — выше колен, бюстгальтера под халатиком нет, но это все попусту, потому что у ног ее шевелятся шерстяные комочки различной величины и плотности. В воздухе стоит не слишком навязчивый, но весьма определенный запах.

— Моча лечит, моча лечит! — кричит мне Алина, не давая слова сказать.

— Не уверен, — отвечаю я. — Не думаю. Возможно, моча великого человека, например гуманиста, жертвователя и непротивленца, лечит. То есть имеет некоторую культурную ценность для всего человечества или отдельного индивидуума. А твоих кобельков и сучек... ну не хочу я их нюхать, понимаешь? Не хочу!

— Целуй! — говорит мне она и сует в нос чью-то черную морду.

Я, конечно же, уворачиваюсь, мало ли что это за морда, возможно, черт из преисподней, но уворачиваюсь не слишком умело, вроде и поцеловал. Алина же на моих глазах демонстративно запечатлевает свой запас нежности, чмокая черта в лобик, опускает его на пол и дает легкого пинка под зад.

— Это ты мне час назад звонила? — спрашиваю я.

— Почему я должна тебе звонить?

— А что, разве нельзя позвонить и сказать, что ты обо мне думаешь?

— Я ничего о тебе не думаю, — признается она. — Мне не до этого.

— А о чем другом ты когда-нибудь думаешь? Например, о человечестве, о гуманитарных вопросах?

— Сказала же тебе, — начинает раздражаться Алина. — Я вообще ни о чем не думаю. Я считаю.

— Ну и что ты считаешь по поводу меня?

— Я не тебя, я цифры считаю.

Ну разве можно с такими людьми разговаривать?

— Сестра, дурища, вырубила телефон, и мы остались без связи, — объясняю я свой приход. — Можно от тебя позвонить на телефонную станцию?

— Можно. Но на твоем месте я бы давно завела себе мобильный.

— Это ты можешь завести себе мобильный! — начинаю раздражаться я. — Потому что ты сама мобильна. К тому же еще и считаешь. Считаешь, что ты не такая, как все. И не думаешь. А я только думаю, а считать не умею. Для меня трижды три — уже проблема. И что со мною будет, если я возьму в руки твою валютную трубку?

— Ладно, ладно, — смиряется она. — Что это у тебя к груди прижато?

Будто сама не видит. Вырывает у меня пакет с «Педигри», надрезает ножницами и хищно лезет в него всей пятерней.

А я накручиваю номер телефонной станции.

— Алло, алло! Мне бы мастера! Проверьте, пожалуйста, аппарат. Молчит, как египетская гробница!

Начинаю диктовать им свой номер, а сам краем глаза наблюдаю, как Алина отправляет себе в рот собачий корм.

— Господи, что ты делаешь? Тебе не стыдно?

— Первое правило кинолога: пробовать корм самой, — говорит Алина тор-

жественно. — Я никому не доверяю. Положат в мешок всякой дряни, и все кобельки передохнут.

— Это было бы кстати, — я возвращаю телефонную трубку на рычаг и лезу в ее холодильник.

Что там найду, то и сготовлю. Пусть она поест горячей еды. А то совсем озвереет и особачится.

Однако содержимое домашнего кладезя превышает мои ожидания. На полке стоит початая бутылка уксуса. А в морозильнике я нахожу скрученные колготки приятного траурного цвета. Правда, слегка тронутые изморозью, будто снятые с симпатичной полярницы.

— Не трогай мои колготки, не трогай! — истошно кричит Алина. — Положи на место!

— Да я и не трогаю. Если бы это были трусики, тогда бы точно тронул.

— И трусики не трогай!

— Не буду. Тем более что ты их не носишь, а надеваешь сразу колготки. Слушай, а зачем ты положила их в морозильник?

— Это старый советский метод, — признается Алина. — Если колготы как следует проморозить, то они носятся в два раза дольше.

Я смиряюсь и закрываю тяжелую дверцу.

Задумчиво смотрю на название холодильника.

— «Снежинка 3 М». Что это означает?

— Черт его знает. Например, «Снежинка трехметровая», — раздраженно предполагает она и снова лезет в пакет с «Педигри».

— А разве бывают такие большие снежинки?

— Но это же промышленная снежинка. Сделанная в Самарканде еще в советское время. Когда я разбогатею, то обязательно куплю себе «Бош».

— Бог? Какой Бог? Разве можно его купить? — теряюсь я в догадках, потому что не расслышал.

— А ты, оказывается, слаб на ухо.

— Это беда всех профессиональных музыкантов. Но слух мой скоро восстановится. Наш оркестр распущен.

Я произношу последнюю фразу с дрожью в голосе, потому что ради нее и приехал.

— И слава Богу! Вот хорошо-то!

Ее реакция чем-то напоминает реакцию сестры. Может быть, оттого что все женщины одинаковы. Коварны, умны и лишены музыкального слуха.

— Так вам и надо! Нужно было ехать в Европу, а не штаны протирать в своей филармонии.

— Но все уже уехали в Европу раньше нас. Там уже ни для кого нет места. Даже европейцев нет. Одни советские дяди с контрабасами.

— И что же ты теперь собираешься делать?

— Торговать на рынке твоими щенками.

Я думал, что мой ответ ей понравится, но Алина нахмурилась, пустила свой лоб складками и наконец выдохнула после короткой паузы:

— Даже и не думай. Это будет измена себе. Довольно того, что я загубила свой педагогический талант.

Это она о прошлой жизни говорит.

— Экая радость, — замечаю я, — сидеть перед болванами и ставить химические опыты!

Хотя знаю, что Алина была раньше преподавателем литературы. В советское время это годилось и даже приветствовалось властями как меньшее зло по сравнению с тем, если эту литературу пишешь сам. Однако после перестройки мозги различных министерств и ведомств заклинило: им вдруг представилось, что чтение и счет — это совершенно разные вещи, что надо считать, а не читать, и школьный курс русско-советской литературы сильно сплющили. Отрезали и часы учителя, которые впрямую влияли на его и так скудный заработок. Перед Алиной встал выбор: держаться ли дальше за всяких там Блоков, которые препятствовали российскому капитализму, как могли, своим горьким

пьянством и нелюбовью к наживе, или взяться за преподавание предмета с этим самым капитализмом сопрягающимся. И Алина выбрала химию.

Вскоре она начала варить что-то в пробирках перед заинтригованными школьниками восьмого класса, наполняя аудиторию романтическим дымом. Когда она ставила опыт с хлористым ангидридом, один симпатичный веснушчатый малыш с пивным запахом изо рта сказал ей басом:

— Сейчас херанет!

— Не должно, — ответила ему учительница и довела свой дым до конца.

После этого она пошла в кабинет директора школы и положила ему на стол заявление об уходе.

— О как бы я хотела преподавать Есенина. Или Белого! Да, да, Андрюшу Бугаева с его тайной и кажущейся заумью! Найти, вычислить его творческий алгоритм перед старшеклассниками... какая прелесть!

Опять она твердит о своих вычислениях. Заломила руки, а халатик над коленями поднялся выше нормы и выше всякого алгоритма. Взволновал меня, ободрил...

— А если там нет никакого творческого алгоритма?

— А что же там есть?

— Ничего. Лишь гордыня и завышенная самооценка.

Я делаю шаг навстречу ее халатику.

— Не может такого быть! — Алина пятится к стенке.

— Я даже рад, что нас распустили. Честно говоря, вся эта музыка... Я давно понял, что могу жить и без нее.

— И без Моцарта можешь жить? — испытывает она меня.

— Запросто. Что такое Моцарт? Это та же попса, но только XVIII века.

Ей уже некуда дальше пятиться, я пробую ее обнять и обжигаю руку об ягодицы, надрезанные посередине и подобные батарее парового отопления.

— Ты же знаешь, что я не могу при них, — говорит мне Алина железным голосом, указывая на щенков.

— Я тоже при них не могу. Но и без них я тоже не могу, потому что тогда нет тебя.

Вот так я ее софистикой прижег. Пусть знает, с кем имеет дело.

Я касаюсь рукой ее заплетенных косичек.

— Африка? — спрашиваю и глажу, как могу.

— Ямайка. Бог Джа... знаешь?

— Никогда не слышал.

— Потому и жизнь твоя не удалась.

Здесь Алина развязывает поясок на своем халатике. И этот халатик обвисает на ней, как мешок. Я считаю, что уже все состоялось, и в остатке — лишь технические вопросы, требующие мелкого обоюдного согласования. Но промахиваюсь с прогнозом.

Она вдруг кладет поясок на пол у своих ног, кладет полукругом, как Хома Брут в известной сказке обводил пространство, стараясь защититься от нечистой силы.

— Попробуй, переступи! — и прижимает свою головку к стене.

Я отчего-то пугаюсь и отупело смотрю себе под ноги.

— Переступи, ну же!

Ее голос крепнет, и в нем начинает сквозить вагнеровское симфоническое торжество.

— Не могу. Что за черт?!

И я не вру ей. Ступни мои сковывает паралич. Возбуждение улетучивается подобно перегретой жидкости. И через секунду уже ничего нет — колба разбита, а от высохшего реактива осталось лишь еле видимое пятно.

— Тогда почему ты думаешь, что можешь любить меня, если даже переступить веревочку не можешь?

В ее голосе слышится интонация святой инквизиции

— Что это за веревочка, к чертям собачьим? — скриплю я зубами.

— Эта веревочка — моя чистота и девственность, — сообщает мне Алина.

— Какая чистота и девственность?! Ты же рожала!

— Это ничего не значит. Что же ты думаешь, у рожавшей женщины не может быть чистоты?

На это мне нечего возразить. Я нагибаюсь, сую кулаки под собственные колени, стараясь сдвинуть их с места и переступить через проклятый поясок. Но ничего не получается, ступни будто закопали в линолеум. И некому жаловаться, некого звать на помощь. Тщета!

— Но ты понимаешь хотя бы, что это черная магия? Самая натуральная ямайская черная магия?

— Это испытание тебя на порядочность, которое ты не прошел.

— Наоборот, прошел, — делаю я логический вывод. — Если бы я переступил и попрал, тогда другое дело. Тогда бы о порядочности речи не шло. А так я не попрал, не переступил. Был и остался тварью дрожащей. Так меня за это нужно еще и пилить?

— Ладно. Устала я от тебя, — признается Алина, подбирает поясок с пола и снова подвязывает им свою талию, которая теперь мне кажется отвратительной.

— Тогда Иаков уходит, — говорю я о себе почему-то в третьем лице.

— Поздоровайся с Мирабеллой, а потом уже уходи.

Мирабелла — это ее дочь. Та еще штучка.

Я покорно, словно баран, отправляюсь в смежную комнату. Раньше такого не было и явилось только в последние годы — все эти Мирабеллы, Агнетты, Тины, Виолетты и Джульетты. Меня они почему-то раздражают. То есть теоретически я могу допустить, что из Мирабеллы с ее ярким румянцем во всю толстую щеку и грудями, находящимися в свободном полете, может получиться какая-нибудь Татьяна в платочке с испугом в мышиных глазах, мастопатией в груди и сединой в увядшем сердце. Но практически этого не могу представить — Мирабелла всю жизнь будет вываливаться, как тесто, из узких джинсов, слушать свой плейер через наушники и жевать что-то во рту, не делясь с другими.

Открываю с опаской дверь и вижу: стоит, повернувшись ко мне спиной. На ушах — музыкальные заглушки, в углу — двухэтажная кровать, на первом этаже которой навалены аляповатые китайские панды из искусственного плюша, на втором — журналы «Менс хелс» с брутальными мужиками на обложке, вылезающими из трусов и грозящими тебе своим мозолистым членом.

— Мирабелла, — говорю я, — привет!

Говорю оптимистически, по-американски говорю, как будто я натуральный менс хелс и есть.

Дева не отвечает, потому что ничего, кроме своих наушников, не слышит. Меня берет зло. Я подхожу к ней, насильно снимаю с ее виска заглушку и приставляю к своему уху, чтобы понять, что она слушает.

Из наушника несется звук мотоциклетного мотора.

Я не нахожу, что на это сказать, и возвращаюсь в комнату Алины.

— Поздоровался. Дальше что? Уходить?

— Уходи, — разрешает мне хозяйка квартиры.

Она сидит на корточках и насыпает принесенный мною «Педигри» в пластмассовую миску для своих тварей, со спины напоминая гигантскую рюмку. И меня волнует эта рюмка. Я хочу ее запрокинуть, испить, скривившись и чихнув от крепости, а на крайний случай просто разбить, грохнуть об пол и растоптать осколки грязным сапогом. Ибо так принято между людьми. А зачем, почему — неведомо.

Поэтому делаю решительный шаг вперед, пытаясь испытать судьбу вторично. Алина лениво поднимается с пола. Смотрит мне в глаза и медленно развязывает злополучный поясок.

— На! Бери! Я отдаю его насовсем!

Она вручает мне веревку, с помощью которой десять минут назад защищала свою чистоту и непорочность.

Я начинаю сильно волноваться и накручиваю ее поясок на свой не очень убедительный кулак. Отхлестать бы ее этим пояском, а потом придушить!

— Ну же! — Алина отступает к стене с изодранными обоями и романтически запрокидывает головку.

Я вижу ее плотную шею, предрасположенную к заболеванию щитовидной железы.

«К поцелуям зовущая, вся такая воздушная!» — приходят мне в голову чьи-то нелепые строки. В голове начинает играть духовой оркестр, под который кружатся в вальсе сексуально озабоченные пенсионеры. Нужно облобызать ее, хоть и не очень хочется. Иначе не будет мне никогда прощения. И оправдания не будет.

Я засовываю поясок в карман широких штанин, из которых известный поэт доставал нечто пугающее лет семьдесят назад, и делаю крупный брутальный шаг навстречу своей судьбе.

— Что задумал ты, делай быстрее! — говорит вдруг Алина.

Я останавливаюсь, чувствуя, что меня задели. Точнее, ранили каким-то не слишком знакомым стишком.

— Ты это о чем?

— Это я так... Своим мыслям.

— А ты могла бы просто так... отдаться мне без всяких мыслей?

— Это вы, мужики, берете свое без всяких мыслей! — говорит Алина, раздражаясь. — А мы без мыслей не можем, не получается!

И я вдруг понимаю, что не хочу к ней делать второго, даже небрутального шага. Потому что этот шаг будет сделан не за удовольствием, а за объяснением. Которое, на самом деле, ничего не объяснит, а только озлобит.

— В общем, чтобы мы были с тобой близки, ты должен жениться на Мирабелле!

— Ты помешалась! — замечаю я вполне искренне.

— Ни капли! — Она испытующе смотрит на меня и вдруг брякает: — Ты хотя бы обрезан?..

Кстати, брякает с надеждой. Будто это облегчит мое с Мирабеллой счастливое будущее.

— Это ты обрезана, а не я! Твои мозги обрезаны, а не мои! Обрезаны навсегда! — Я чувствую, что во мне созревает эпилептик.

— Да, — соглашается Алина. — Они обрезаны нуждой и борьбой за выживание. Но ты, похоже, не обрезан. Потому и не понимаешь тонких духовных материй!

Она вдруг лезет себе за пазуху и вынимает оттуда совсем не то, что могла бы вынуть приличная женщина, находящаяся в приватном соседстве пусть и с необрезанным и не очень привлекательным мужчиной.

Открывает брелок на золотой цепочке и сует мне в физиономию фотографию — два мужика с возвышенным выражением сидят рядом с дородной девицей, которая ничего не выражает, разве что недоумение: зачем оба ломают Ваньку, зачем возвышаются и что хотят сказать этим своим возвышением?

— Это — Андрюша Бугаев и Александр Александрович, — объясняет мне Алина. — У них с Любовью Дмитриевной был духовный брак. Ты слыхал, что это такое?

Я, к несчастью, слыхал. Слыхал, как Белый с Блоком издевались над дочерью Менделеева, а та в отместку закрутила роман с каким-то инженером.

— У нас с тобою будет духовный брак, — говорит Алина. — А у тебя с Мирабеллой — брак физический.

— А тебя не волнует разница в возрасте?

— Не волнует. Потому что ты, в сущности, младше ее.

— Но я ее плохо знаю!

— Полюбишь, когда узнаешь. — Алина непреклонна, как телевизионный спецназ. — Она — ребенок необыкновенный. Потому что родилась в рубашке.

— Аллегорически?

— Впрямую. Рубашка — это родовая плацента, которая рвется у других детей, а у избранных не рвется! У Мирабеллы — до сих пор не порвалась!

— Короче, она с приветом, — делаю я единственно правильный вывод. — Кстати, а чем девочка занимается?

— Ничем. Но у нее всегда есть деньги.

— Почему?

— Потому что она — поколение next.

— Это меняет дело, — соглашаюсь я. — Но не хватает одной составляющей. Для духовного брака. Пусть я, положим, Блок. Я даже слегка похож на него. Но где еще один, Белый?

— А ты, оказывается, пошляк! — выговаривает мне Алина с удовольствием.

— Именно. Поэтому я пошел. На вот... Возьми свою веревку!

Вручаю ей поясок от халата. А зачем он мне нужен при подобном раскладе.

И еду обратно. Прочь от улицы Дмитрия Ульянова, вон из Новых Черемушек, скорее к себе, на бульварное кольцо, в котором когда-то цвели липы.

2

Прихожу домой и вижу разбросанную на полу вату. Куски перепачканы чем-то бурым, и скомканное вафельное полотенце брошено в кресло. И еще этот горьковатый запах перекиси водорода, который преследует меня всю жизнь.

В ванной горит свет, и там происходит какое-то страшное, угрожающее движение.

Должен ли живой человек участвовать в делах не совсем живого? Здесь каждый решает сам. Но мне страшно в них участвовать, в этих делах. Страшно видеть кровь на полу, страшно касаться холодных рук теряющей сознание матери. Я не могу. Я сдаюсь и ретируюсь, все перекладывая на ледащие плечи Инги. Это ее работа, в конце концов. А я трус и предатель.

— У мамы — кровь!

Это говорит мне сестра. Ровным и все объясняющим голосом. Как сообщают по радио сводку погоды. И мне приходится отвечать точно так же:

— Нужно запретить ей слушать эту оперу!

— Она сегодня слушала другую!

Кровь случается неожиданно. Например, вечером, когда я смотрю по телевизору рекламу, переключая ящик с одного канала на другой. Рекламы много, одной и той же по всем программам. Мне доставляет садистическое удовольствие гоняться за ней по вольному эфиру, смаковать ее идиотизм, потому что все остальные передачи — еще хуже. Погонялся, посмаковал, растравил себе рану неразбавленным уксусом... и хочется идти на кухню, чтобы отпить вчерашний чай из заварочного чайника с отколотым носиком. Проходя мимо ванной, видишь, что там горит свет. Открываешь машинально дверь... и мать лежит в луже крови.

...Я стою перед ней на коленях. Инга прислонила ее голову к своей плоской груди и протирает глаза перекисью водорода. Мама вдруг поднимает руки и озабоченно щупает мое лицо. Провела пальцем по надбровным дугам, пощупала лоб, коснулась носа и застыла на верхней губе.

— Кто это?

Она впервые не узнает меня.

— Кто это здесь сидит?

Что не видит, ладно, я уже привык. Но при помощи рук она всегда узнавала мою скромную личность.

— Это Иаков, мама. Твой неприкаянный сын.

— Разве?

Я не собираюсь с нею спорить. Не узнаёт сегодня, так узнает завтра, не беда. Вместе с сестрой мы поднимаем маму с пола, усаживаем в коляску и везем к кровати. Ее голова бессильно мотается из стороны в сторону, как у куклы.

День прошел, словно и не был.

3

Я просыпаюсь от звонка в дверь. За шторами — серое утро, которое хочется проспать, чтобы никогда его не видеть. Бегу к входной двери и начинаю брен-

чать замками. Мне бы набраться смелости, спросить: «Кто здесь?», но стыдно обнаруживать свой заячий нрав, свою трясущуюся, как хвост, душу от каждого незнакомого звонка, и я решаюсь отворить дверь безмолвно, чтобы, конечно же, влипнуть в неприятную передрягу.

Так и происходит.

На пороге стоит человек в захватанной спецовке мышиного цвета. Из нагрудного кармана высовывается кусочек черного провода, на котором разве что вешаться, в руках дипломат с блестящими металлическими замками.

— Телефонного мастера вызывали?

— Еще вчера...

Его лицо мне кажется подозрительно знакомым. Белесая реденькая бородка, глаза на овсяном киселе.

— Прошу!

Я пропускаю бородку вперед и вдруг с ужасом узнаю в нем своего дирижера!

— Куда идти? — спрашивает меня гость.

Голос тоненький, деликатный донельзя.

— Но вы же... Борисыч! — выдыхаю я из себя.

— Вы что-то путаете. Я телефонный мастер.

— Но вы же были Борисычем еще совсем недавно! — настаиваю я на своем открытии.

— Только в свободное от основной работы время.

— Не понимаю.

— Нельзя всю жизнь махать руками, сынок, — говорит мне Борисыч доверительно.

Говорит, как заповедь. Как голос из пылающего куста, говорит.

Проходит в гостиную, задумчиво берет в руки телефонный аппарат, стоящий на полу. Вскрывает его ножом. А ножик самодельный, какой бывает у всяких там сантехников, с замотанной синей изоляцией ручкой. Что можно сделать таким ножом? Только расчехвостить наш старый телефон к чертовой матери. Он остался еще с советских времен — большой, черный, с буквами на потертом диске: «А, Б, В...» Не сменили мы его на китайский, не пришлось. А чего менять, когда он и так работает?

— Когда я был маленький, — вдруг говорит мне Борисыч, — просто набирал эти буквы, чтобы позвонить друзьям. Например, «Вася»...

— И дозванивались? — спрашиваю я.

— Иногда. Но это, — он показывает рукой на моего монстра, — это совершенно безнадежный аппарат.

— В каком смысле?

Борисыч, не отвечая, достает из своего чемоданчика осциллограф и присоединяет к торчащим электрокишкам.

— Починить его можно. Но при условии, что или ты говоришь, но не слышишь. Или слышишь, но не говоришь. Потому что тебя не слышат.

У меня все это не умещается в голове, я понимаю лишь, что Борисыч — парадоксалист, такой же, как и был всегда.

— И что же мне теперь делать?

— Приобрести новый аппарат.

— У меня каждая копейка на счету. Я же безработный.

— Так устройтесь на работу.

— Куда? — выдыхаю я сакраментальный вопрос.

— Нам требуются сотрудники, — таинственно говорит бывший дирижер, пряча осциллограф в свой министерский чемоданчик.

— На телефонной станции? — догадываюсь я, и тоскливая зевота уже готова разорвать мои скулы.

— В фонде развития. Я там по совместительству.

От слова «фонд» я настораживаюсь. Но настораживаюсь вполне оптимистично. Фонд — ведь это твердая база, фундамент, что ли. И даже если там сидят полные отморозки или несостоявшиеся князья Мышкины (а только иди-

оты могут терпеть при себе Борисыча в качестве телефонного мастера), то все равно они могут пригодиться, эти мелкие московские князьки с косичкой в бородке и сомнительной серьгой в ухе. В материальном смысле пригодиться.

— А чем занимается ваш фонд?

— Креативный дизайн... Впрочем, я не в курсе. А, как говорится, на подхвате.

— Но я же не умею делать ничего креативного! — сообщает Иаков вполне откровенно.

Вернее, я сообщаю. Просто это настолько тяжелое для меня признание, что хочется его сделать от третьего лица. Будто не я говорю, а другой, неумеха и неудачник.

— Посуду мыть умеете?

— Иногда.

— Подметать пол?

— Еще реже.

— Значит, вы наш. Там тоже никто ничего не подметает. — И, наклонившись к уху, сообщает адрес: — Станция «Римская». Перед входом в тоннель. Могу нарисовать.

Он вынимает из своей замызганной спецовки, по-видимому, не слишком дешевую ручку. Я уже и забыл, что они существуют, чернильные, с пером, отливающим золотом (в моем пионерском детстве Женька Неумывакин увел такую у западного немца, точнее, выменял на погон от шинели отца), и начинает чертить на листке невнятный план: какой-то прямоугольник с проходящими рядом железнодорожными рельсами, полукруг, обозначающий тоннель, свет, льющийся с каменного неба в виде пучка расходящихся линий.

Название станции мне кажется странным.

— «Римская»... Разве есть такая?

— Недавно открылась. Это рядом с «Площадью Ильича».

От последнего имени мне становится совсем дико. А Борисыч вдруг переходит на шепот:

— Скажу по секрету, это соседство не случайно. То есть оно имеет определенный смысл и должно сообщить вам нечто важное.

— Что же?

— Ну, например, то, что вам надо сделать правильный выбор. Выходить ли на «Римской» или сидеть всю жизнь с Ильичем на его площади... — И уже громко, во весь голос: — Так как вам наладить телефон? Чтобы вы слышали, но не говорили? Или чтобы говорили, но не слышали?

— Чтобы я слышал, но не мог говорить.

— Тогда вам будут звонить одни только женщины.

Я замечаю, что на его руке выведена короткая татуировка. Но вместо «Коляна» или «Петюни» на ней синеет лаконичное слово «Паркер». Мне приходит в голову, что и ручка, которой он пишет, называется точно так же.

— «Паркер»... Это ваше настоящее имя?

— Ты еще слишком молод, сынок, и не знаешь всего!

Паркер-Борисыч начинает разогревать паяльник, и когда железный нос окутывается сладким канифольным дымом, дотрагивается до какой-то кишки.

— А гобой? — вдруг спрашивает он таинственно. — Неужели еще цел?

— А что ему сделается?

— Я бы переломил его через колено. Сжег бы в печи. Или отдал своему врагу... Пусть помучается, музыкант!

И если вы думаете, что от всего этого можно повредиться рассудком, то крупно ошибаетесь.

Сумасшествие — мое естественное состояние. После сорока лет жизни с двумя одинокими женщинами.

Окончание следует

Золото

Воронье золото

Церковь Санта-Мария дель Кармине в Акрезотии, что на польско-германской границе, стояла на фундаменте VI века, колокольня относилась к IX, неф — к XIII, часовня — к XV, окно-розетка — к XVII, а гробницы — к XVIII веку. Что до крыши, то ее периодически перекрывали и ремонтировали, начиная с 1212 года. В 23-м и 29-м были проведены малярные работы. В церкви — нечастый случай — имелись туалеты, мужской и женский. Прихожане гордились своей церковью.

В январе 40-го года в отместку за четырех убитых немецких офицеров, покуролесивших в лавке местного обойщика и изнасиловавших его шестнадцатилетнюю дочь, сто семнадцать мужчин — прихожан церкви Санта-Мария дель Кармине, вместе с женами, малолетними детьми и младенцами, а также семь еврейских семей в полном составе были заперты в церкви, которую затем подожгли. Церковь горела два дня и две ночи.

Около девяноста прихожан столпились вокруг алтаря, еще тридцать пять укрылись в ризнице, двадцать семь сгрудились у западной двери, пятнадцать набились в часовню святого Лаврентия-мученика, которого сначала поджарили, как тост, а затем сделали покровителем пожарных. Две женщины с ребенком спрятались в мужском туалете, еще трое детей — в женском туалете. Крыша обрушилась, стены раскалились докрасна, в ночное небо взвились снопы искр и спалили сухое дерево. Боковая дверь распахнулась, и с ревом ввалился огнедышащий дракон, чье дыхание превратило известняковые плиты с письменами, купидонов и мертвые головы в желтую пыль.

Через пять дней после массового убийства трое маленьких детей, проскользнувших незамеченными под носом у задремавших часовых через проем, еще недавно представлявший собой красивый вход в часовню святого Лаврентия, увидели, как во́роны, охочие до всего блестящего, вороша своими клювами груду пепла, обнаружили золото.

Ворон — не единственная птица, которую привлекают блестящие предметы, особенно в период брачных игр и обустройства гнезда. Существует теория, что самцы всех пернатых подбирают яркие камешки и лепестки цветов, а также разноцветные кусочки фарфора, черепицы, металла, серебряную фольгу и яркие ленты с целью демонстрации своего превосходства, когда надо привлечь внимание самочки или поставить на место противника при определении места для гнездовья. Птицу с неказистым или слишком темным оперением, или, допустим, со скромными голосовыми данными, или птицу, выбравшую тенистую среду обитания вроде лесной чащи, возможно, привлекают блестящие предметы как заменитель отсутствующих ярких перьев. Европейский ворон — птица с темным оперением; у нее черный плюмаж и иссиня-черная макушка.

Так вот, золото, найденное воронами, не имело непосредственного отношения к церкви. Сразу после объявления войны вся церковная утварь — дароносицы, потиры, подсвечники, требники в металлических окладах и рас-

---

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 2005, № 9, 12, 2006, № 2.
Публикуется по: G r e e n a w a y Peter. Gold. Edition Dis Voir, Paris.

Выражаем благодарность Питеру Гринуэю, а также студии «12А» и Александру Михайлову за безвозмездное предоставление права на публикацию этой книги.

пятия были вывезены на северную окраину городка и захоронены, так что оккупанты, хотя и подвергли пыткам дьякона, его жену, племянницу, тетку, бабку, дочь и внучку, так ничего и не нашли. Не было это также случайной золотой цепочкой для часов или единичным обручальным колечком или затерявшейся сережкой. Речь могла идти о золоте погибших евреев.

В 1865 году семь еврейских семей приехали в Акрезотию из Польши. Они направлялись в Лондон через Вену, Мюнхен, Лион и Париж, с тем чтобы торговать в английской столице мехами и модными товарами. Но случилось так, что их вагон отцепился от поезда на выезде из Акрезотии. Возможно, не обошлось без саботажа. Эту железнодорожную ветку недолюбливали местные фермеры. Они считали, что паровозный дым травит их коров и портит вкус мягкого сыра, а грохот локомотива может привести к снежным обвалам. А может, всему виной неисправная муфта. Одним словом, вагон с помощью лошадей и веревок оттащили на запасный путь, и семь еврейских семей провели в нем неделю, даже успели отметить субботу. За эту неделю много чего произошло. Одна женщина родила близнецов, умер старый еврей, а двое детей, страдавших хроническим коклюшем, неожиданно выздоровели. То ли этому поспособствовал сухой горный воздух, то ли запах сосновой смолы. Все эти бытовые происшествия повлияли на временный статус польских беженцев. Местные жители признали их, и еврейские семьи решили остаться. Они продали ценные вещи, построили деревянные дома, какие были у них в Польше, много трудились, отличались обходительностью, проявили познания в медицине, старательно учили местный диалект, писали письма, даже иногда вступали в разговоры. Короче, они процветали и через несколько поколений превратились в уважаемых граждан. Заработанные деньги они тут же обращали в золотые драгоценности. После того как немцы замели всю деревню, еврейские семьи, понимая, что христианская церковь не для них, приготовились к скорейшему отъезду и были сильно удивлены, когда их не повели на станцию, откуда они намеревались продолжить путешествие своих предков, прерванное семьдесят пять лет назад. В ожидании отправки они набили карманы золотыми безделушками, зашили кольца за подкладку своих сюртуков, положили в чемоданчики броши и браслеты, спрятали между книжных страниц, среди нижнего белья и в бутербродах из козьего сыра золотые цепочки. Польские евреи исчезли без следа, превратились в пепел, неотличимый от пепла христиан. Их золотые украшения, побывав в огне, претерпели серьезные изменения. Можно сказать, что золото польских евреев расплавил жар их горящей плоти.

Дети с восторгом наблюдали за тем, как вороны с чем-то блестящим в клювах взлетают на буковое дерево. Вообще-то эти птицы привыкли вить свои гнезда на колокольне, но после разрушительного пожара от колокольни осталась только груда обугленных кирпичей, и им пришлось перестроиться. Вороны легко адаптируются к новым условиям. Роясь в золе и среди головешек, дети собрали целую коллекцию золотых вещей и спрятали их от родителей, которые все еще находились в шоке от случившегося и ничего толком вокруг не видели. Дети носили бесформенные золотые бляшки, как боевые медали, пока это у них в конце концов не отобрали. Тщательно прочесав руины, деревенские жители нашли около трехсот граммов чистого золота. Время было бойкое, и лишних вопросов не задавали. Золотой лом попал к переплавщику в Гравен, а тот продал его Дойчебанку, чьи золотые запасы расходились по разным отделениям и филиалам страны. Так «воронье золото», как его теперь называли, попало в Баден-Баден, в подвал № 3, откуда Густав Харпш хитростью выудил его в надежде выкупить свою малолетнюю дочь из швейцарского плена.

Золотая книжная лавка

При ликвидации гронингенского гетто в апреле 1941 года у местных жителей было конфисковано золото на общую сумму три миллиона рейхсмарок. Боль-

шую часть этой коллекции Эллас Деде прятал в пустых корочках от выпотрошенных книг, стоявших на полках в его книжной лавке. Каждую «золотую книгу» нетрудно было отыскать в реестре под инициалами владельца, причем каждого он знал с детства. Иногда крестики обозначали особую ценность, кружки говорили о совладельцах, а квадратики подразумевали, что хозяина уже нет в живых. Как бы в насмешку, а также с целью сбить со следа непрошеных посетителей, ибо кто мог заподозрить правоверного еврея в таком кощунстве, Деде спрятал многие золотые вещи на полках, отведенных христианской теологии. Правда и то, что золотая тиара, ожерелье императрицы Жозефины и браслет Карла V, предположительно доставшийся кому-то в качестве трофея во время разграбления Рима в 1527 году, обнаружились в кулинарной секции. Последние два предмета Деде спрятал среди книг о выпечке хлеба из дрожжевого теста — возможно, это был намек на то, что богатство его соплеменников растет, как на дрожжах.

Зашифрованная ирония вышла боком и библиотекарю, и его библиотеке. Совершенно случайно анабаптист из воскресной школы в поисках биографии Лютера обнаружил на своей полке Тору на древнееврейском языке издания 1623 года, а в ней на месте специально вырезанных страниц золотое распятие.

Образованность в соединении с дремучим невежеством и природной злобностью произвели свой эффект: учитель воскресной школы решил, что совершено надругательство над верой. В результате Деде был расстрелян на дороге в Адуар — как вор и к тому же еврей. Это стало неожиданностью для его вдовы. Ей всегда казалось, что стандартное обвинение звучит иначе: «Все евреи воры».

Конфискованное библиотечное добро явно христианского уклона было предложено музею города Гронингена, но последний отказался под тем предлогом, что оно не представляет исторической ценности. Лето 43-го года золотые безделицы, аккуратно уложенные в четыре сундука, все в том же книжном обрамлении, какое придумал для них владелец книжной лавки, пролежали в подвале дома напротив университета. В плавильную же печь Баден-Бадена они попали по недоразумению, которое могло бы привести в восторг самого Деде. На трех сундуках красовался ярлык «Золотая сокровищница английской поэзии». Однажды подвал затопило, и университетского преподавателя физкультуры призвали на помощь. Тот решил покрасоваться перед своими студентами в смысле поднятия тяжестей. Слово «золотая», одно из немногих английских слов, которые он знал, сразу привлекло его внимание. Не рассчитав свои силы, он уронил сундук, тот развалился, и из него высыпались книги, нафаршированные разными безделицами. Гронингенское добро переплавили, вероятно, в мае 44-го и полученные золотые слитки обменяли на американские доллары через баден-баденское отделение Дойчебанка. Один из этих слитков попал в коллекцию Густава Харпша и вместе с еще девяносто одним был позже найден в черном «Мерседесе» (номерной знак TL9246) на обочине дороги в Больцано, единственном городе в Италии, где ни за какое золото вы не получите настоящие спагетти.

Бизнесмен и Магритт

Каждое утро Магнус Шульман, житель Антверпена, отправляясь в свой офис, складывал в черный дипломат фамильные драгоценности — из опасения, что его дом могут ограбить. Он боялся вернуться домой и увидеть входную дверь распахнутой настежь, вешалку с одеждой, валяющейся на полу, кухонное окно разбитым, бумаги на письменном столе переворошенными, кошку задушенной шнуром от портьеры, а кровать покрытой экскрементами.

Каждый день в 8.05 Магнус выходил из своей квартиры на втором этаже, расположенной над ателье по пошиву одежды, чтобы в 8.27 сесть на поезд до Брюгге. На голове котелок, в одной руке черный дипломат, в другой (по по-

годе) черный зонтик. Он курил трубку, которую набивал популярным табаком марки «Черный кедр № 3» из Милуоки. Маршрут его был неизменным: Эрминштраат — Эскельштраат — Ахенпляйн — Турпиналлее — железнодорожная станция возле отеля «Ван Клопун».

Беда пришла с неожиданной стороны. Магнуса ограбили прямо на вокзале. Его золото ушло за бесценок на черном рынке. Вдова-еврейка, прочитавшая в брюссельской газете об этом ограблении, выкупила бóльшую часть драгоценностей и вернула их Магнусу, а тот вознаградил ее за великодушный поступок. Увы, эта операция не прошла незамеченной, и вскоре Магнуса ограбили вторично, поскольку он продолжал носить фамильное золото на работу. На этот раз черный дипломат конфисковали солдаты. Операцию разработали военные, но, конечно, она была нелегальной. Драгоценности Магнуса вместе с другим незаконно реквизированным золотом были доставлены товарным поездом в Берлин. Вечером 28 февраля на железнодорожной станции взорвались контейнеры с растительным маслом. Район был немедленно оцеплен солдатами, а обломки тщательно обследованы. Среди покореженных рельсов и высоковольтных проводов обнаружились золотые фрагменты, но удалось собрать лишь малую часть. Остальное, вероятно, превратилось в золотую пыль, которая осела на деревьях и здании вокзала. Как можно собрать золотую пыль?

Нетрудно догадаться, что Густав Харпш косвенно оказался в выигрыше от случившегося, иначе зачем бы мы здесь рассказывали эту историю...

Было проведено специальное расследование, и во всем обвинили местных жителей. Для этого пятерым немецким солдатам срочно выправили бельгийские паспорта и тут же отдали их под трибунал. Им пригрозили расстрелом, если они не возместят утраченное золото. Поистине невыполнимая задача. Двое солдат бежали в Амстердам, третий покончил с собой, четвертый настолько тронулся рассудком, что, бреясь, содрал с себя кожу. Пятый солдат, племянник адмирала Вилкерштейна, преспокойно открыл бакалейную лавочку и пообещал выплатить долг частями. Ему позволили восстановить немецкое гражданство, но из армии ему пришлось уволиться — впрочем, он в ней так и так не служил, будучи секретным агентом, которому для проведения упомянутой операции пришлось надеть армейскую форму. А еще он должен был написать на вывеске своей лавки фальшивое имя — Мюллер. После этого его оставили в покое, а в последний день рождения фюрера и вовсе помиловали.

А что же Магнус Шульман? Его следы затерялись. Не осталось даже таблички с его именем, пусть и фальшивым. Говорят, он уехал в Швейцарию и там женился на дочери обойщика. Однако, сам того не ведая, Магнус Шульман оставил след в истории. Дело в том, что по чистой случайности он сделался прототипом бизнесмена для Магритта. Художник, привыкший рано вставать и сразу браться за кисть, снимал ателье на Эскельштраат, 15. Каждое утро в течение трех лет по дороге на станцию Магнус Шульман проходил мимо его окна. Летом окно было растворено, и Магритт мог вдыхать запах табака марки «Черный кедр № 3» из Милуоки.

Приятно думать, что каждый бизнесмен кисти Магритта, а их у него множество, прячет в своем дипломате золотые драгоценности. Можно вывести с помощью нехитрых подсчетов, что художник, сам того не ведая, запечатлел на своих холстах невидимые миру золотые драгоценности на семнадцать миллионов долларов в ценах нью-йоркской биржи 40-го года.

Визы в Веспуччо, Хэйден и Эревон

В конце 30-х годов к Иоахиму Лохеру на Рафаэльштрассе в Бремене захаживали многие небогатые евреи за фальшивыми паспортами и поддельными визами, чтобы иметь возможность в нужный момент быстро уехать из страны. Иоахим за свои услуги брал золотом. Он тоже, на всякий пожарный, готовился к отъезду.

Он мог изготовить документы, по которым человек уехал бы куда угодно и с кем угодно: на Мадагаскар, куда немецкие чиновники, кажется, хотели сплавить всех евреев, в Шанхай, где не требовались въездные визы, в Испанию, где евреев если и преследовали, то неявно и спорадически, с тех пор как в 1492 году Фердинанд и Изабелла изгнали из страны ислам, в Португалию, у которой, по сути, не было никакой иммиграционной политики, в Англию, обещавшую принять определенное число еврейских детей, но только не их родителей, что делало британский иммиграционный закон труднопримени́мым, чтобы не сказать смехотворным и просто бессердечным, в Палестину с ее политикой открытых дверей и закрытых магазинов, в Уэльс, где всех приезжих евреев принимали за итальянских мороженщиков, в Сан-Марино, которое при населении двести тысяч жителей великодушно приняло две тысячи евреев с паспортами и без, в Канаду, чьи бескрайние просторы кто-то должен был обживать, и в Америку с ее Эллис-Айлендом, чьи времена давно прошли если не по духу, то по букве и где новоприбывшим предлагалось изменить фамилию, с тем чтобы ее можно было произнести.

Евреям путешествовать не привыкать. Бабушка Иоахима Лохера много попутешествовала на своем веку. А родилась эта крупная женщина, со шпильками в волосах и одним глазом, в Варшаве. Пустив сквозной ветерок, она приговаривала:

— Слышал, Иоахим, как ангел пролетел? Еще одиннадцать осталось.

Всегда у нее оставалось одиннадцать ангелов в запасе. Однажды, когда они шли, держась за руки, по Рафаэльштрассе, Иоахим задал давно напрашивавшийся вопрос:

— А у меня сколько ангелов осталось?

— Двенадцать, — последовал ответ. — До брака пуки не в счет.

Например, Рафаэль был ангелом. Или мальчиком. Что он не женился, это точно. Идя по Рафаэльштрассе, Иоахим взвесил все, что ему было известно, и пришел к выводу, что где-то поблизости летают двенадцать ангелов, которым не терпится пукнуть, но они ждут соответствующего разрешения. Иоахим вырос и стал крупным мужчиной. Широкая кость была у него от бабушки. Когда он шел по улице, на него оборачивались. Этакий Гулливер. А вдруг он ангел? Вообще-то он сомневался, что ангелы бывают такими большими, но все же задал себе ключевой вопрос: «Может, мне жениться, чтобы пускать сквозные ветерки на новый лад?» Вот только женится ли он когда-нибудь? В мире множество загадок, и Иоахим, надо сказать, пополнил их список. Помимо изготовления фальшивых паспортов и виз он предлагал еще одну услугу по желанию. Получив заказ на изготовление фальшивых документов от какого-нибудь служащего банка или жены дантиста, он мог написать для них пяток писем на разных языках от несуществующих родственников: к примеру, от имени деловых партнеров в Австралии или дальней родни в Египте, приехавшей в страну по приглашению королевской семьи. Не раз он писал письма от имени умерших. В этих делах он был специалистом, любившим свою работу. Он жонглировал словами, географическими названиями, вкладывал в свои послания двойной, тройной смысл, а иногда и отсутствие смысла. Скажем, он изобрел почтовое отделение в городе Траль в Трансильвании, где будто бы складировались все бандероли с отсутствующим адресатом. Живи он в XVI веке, он мог бы стать самым большим провидцем среди каббалистов. Иоахим был не чужд и земных материй и продолжал преумножать свои золотые запасы.

Горемыкам, лишенным возможности куда-то бежать, он делал транзитные визы в воображаемые места. В страну Веспуччо, полную противоположность той, что была названа по имени великого итальянского путешественника и купца. В город Хэйден, на остров Эревон. Он подкреплял подлинность этих мест вымышленной перепиской, поддельными штемпелями и не лишенными изящества почтовыми марками. Он давал надежду своим клиентам, и те шепотом сообщали на улице соседям:

— Мы уезжаем в Веспуччо, где выращивают киви, такие темно-зеленые jam-damson, только сладкие и с мелкими черными семенами.

— Мы уезжаем в Хэйден, где нет ни одного католика, по крайней мере ни одного католика, который бы признавал власть Рима.

— Что такое мориметр? По словам Иоахима, в Хэйдене все ходят с мориметрами, и не только в дождь. Это, наверное, что-то вроде наших зонтиков. Интересно, в Бремене я смогу купить мориметр?

Когда-то Иоахим мечтал стать серьезным еврейским писателем. Не сложилось. И тогда он решил использовать свои литературные задатки на другом поприще, и оно сделало его мизантропом. То, чем он занимался, вызывало у него отвращение. Он помогал очистить Европу от евреев. «Кто из нас хуже, — спрашивал он себя, — я или Адольф?» При той скорости, с какой он работал, он, вполне возможно, отправил в изгнание больше евреев, чем Гитлер, тем самым обогатив Новый Свет и заметно обеднив Старый. Но зато он честно пожимал руку своим клиентам и тем самым отчасти облегчал душу. В этом было что-то сентиментальное. И вероломное. Как поцелуй Иуды. Так уж распорядилась судьба, увы. Раз уж этим бедолагам евреям суждено было отправиться за тридевять земель, по крайней мере, он провожал их дружеским рукопожатием. Не то что все остальные. А рукопожатие у него было крепкое. Он так горел желанием поскорее распрощаться, что мог сломать пальцы. Для прощальных рукопожатий он выбрал два адреса. Один — на углу Рафаэльштрассе, где его бабушка когда-то подсчитывала «ветерки» ангелов. Второй — на пешеходном мосту бременского железнодорожного вокзала, откуда ему было хорошо видно, как братья-евреи разъезжаются в разные концы света с фальшивыми паспортами, сработанными по всем правилам высокого искусства.

Иоахиму предстояла незапланированная встреча с очередным клиентом, чье поведение подозрительно напоминало действия филера-дилетанта. Этот человек заказал визу в Черный лес. Довольно глупая идея, при том что Черный лес теперь был немецким. Или существовал какой-то другой Черный лес, о чем Иоахим не знал? А может, национал-социалисты недавно выпустили новую директиву, согласно которой все леса для евреев отныне объявлены черными? Для «третьего рейха» не такая уж неправдоподобная директива. Словом, тут требовалась осмотрительность. Ему могли готовить ловушку. Изготовив необходимые документы, Иоахим пришел на пешеходный мост над платформой № 7, окутанной белым паром и дымом. Он наблюдал, как евреи садятся в вагоны, которые умчат их в места, им прославленные, и в места, им заново открытые, и в места, им придуманные. Одна семья купила четыре билета до Эревона через Тенерифе и далее до Хэйдена во втором классе у окна. Увидев его на мосту, они замахали руками и заулыбались. Их лица выражали радостное ожидание. Они садились в поезд с таким видом, будто отправлялись куда-то на праздники.

Иоахим то исчезал в густых клубах белого дыма, то снова появлялся, полумедведь-полуангел, поджидающий клиента с фальшивыми документами в Черный лес. Здесь, на мосту, он был арестован. К нему подошли штурмовики, чтобы препроводить в страну, о которой он не имел ни малейшего представления. Тебе, сказали они, понадобится особый паспорт: в нем расписываются кровью, а визы проставляют слезами. Посчитав, что для нормального немца он крупноват, они решили его существенно поурезать. Иоахима раздели догола и избили резиновыми дубинками, а затем обклеили им же изготовленными марками и им же сочиненными письмами, а в качестве клея использовали его собственные выделения. Ему отрезали пальцы рук, эти ло́вкие пальцы, отправившие стольких евреев прямиком в рай, да не один, а великое множество, и каждый его палец был аккуратно завернут в коричневую бумагу, перевязан суровой ниткой и снабжен почтовой маркой, которую он должен был сам предварительно лизнуть кровоточащим языком, после чего, доставленный на почту, он отправил эти мини-бандероли самому себе. Потом его мучители думали заняться пальцами ног и внушительных размеров

пенисом, да быстро выдохлись. К тому же их дожидались другие жертвы. Они бросили грузное тело в луже крови и нечистот, и так оно пролежало до погрузки в грузовик, в котором до войны перевозили скот. По прибытии в Дахау его тело, слишком большое даже после всех манипуляций, с трудом запихнули в самую большую газовую печь. Поскольку ее не раскочегарили на полную мощность, Иоахим минут десять жарился и пузырился, пока все не кончилось. Его душа наверняка попала в Эревон. Бедный гигант с золотым сердцем. Мы по сей день его оплакиваем.

Золото, которое Иоахим получал в качестве платы за услуги, было также подвергнуто термообработке. Утопические мечты сотен евреев превратились в золотой слиток, и тот в результате автомобильной аварии остался лежать на черном кожаном сиденье «Мерседеса», одолженном лейтенантом Харпшем. Если подсчитать, между Баден-Баденом и Больцано золото Иоахима побывало в девяноста двух городах, больших и маленьких. Мы могли бы составить исчерпывающий список. Попробуем в духе изобретательного Иоахима восстановить картину последнего путешествия Харпша — пусть не весь маршрут, хотя бы четвертую часть, двадцать три географических пункта на букву «Б», начиная, разумеется, со швейцарского Баден-Бадена и заканчивая итальянским Больцано. Опять же, следуя замечательной традиции Иоахима, какие-то города могут оказаться не вполне реальными, но мы постараемся компенсировать этот недостаток более или менее убедительными свидетельствами, которые донесла до нас народная молва.

Итак, был Баден-Баден, городок-курорт, рай для артритиков и прибежище для пресыщенных жизнью, и Бюль, разбомбленный и пылающий, когда Харпш въехал в него с севера, и Балинген, известный своими ирисками, запах которых разносил вечерний бриз, и Ботцинген, наводненный эвакуированными детьми в красных беретах из французской монастырской школы, и Бризах, где Риббентроп обвенчался со своей первой женой в Хокмайстерской часовне, и Бад Крозинген с его лечебной водой, имеющей вкус жира из печени трески, и Бюггинген, в котором Харпшу пришлось прямо под дождем поменять лопнувшую покрышку, и Болинтан с целым парком чилийских араукарий, посаженных английским ботаником Эдвардом Хукером, и Бад Беллинген, где Вильгельм Телль посрамил короля Пьемонтского, и Базель, прославившийся тем, что никак не может решить, считаться ему швейцарским, немецким или французским, и Берн с его обсерваторией, приводившей в восхищение Шиллера, и Бове, где костюмы местных жителей украшены блестками, и Блессон, в котором едят пироги с козьим сыром, и Блусинве с его узенькими улочками меж нависающих домов, и Блик, в игорном доме которого Стендаль оставил последнюю рубашку и вынужден был идти домой с голым торсом, и Бон, настоящая идиллия с точки зрения мужской свободы, поскольку местных красоток просто не выпускают на улицу, и Бо, где носят туфли на пружинной подошве, чтобы подглядывать через забор, что там поделывает сосед, и Бриг, где на майские праздники юная голая девственница на белой лошади, украшенной розовыми лентами, должна трижды объехать кругом местную церковь, и Беллинзона, где первый снег нередко окрашен в кровавые тона, ибо у Приснодевы, проезжающей по небу в колеснице, именно об эту пору, на день святого Иосифа, случаются месячные, и Белладжо, что на озере Комо, где римский генерал Белазарий произнес свою известную речь, и Баньятика, где в 1507 году был съеден первый помидор, впоследствии ставший национальным овощем, и Бронзоло, чьи жители никогда не поминают дьявола. Ну и, наконец, Больцано, сущий рай для тех, кто не выносит вида, запаха и вкуса спагетти, так как последние просто отсутствуют в меню.

Птичьи украшения

Ночью с поезда в незнакомом городе сошла молодая женщина в черном отделанном мехом пальто и черной шляпке «колокол». На нее напал граби-

тель, ударил по голове и оставил умирать в луже крови, прихватив два золотых украшения — втянувшую голову цаплю с единственным изумрудным глазом и журавля, несущего младенца в черном эмалевом клюве. Смерть наступила через два часа.

Молодая женщина была австрийской еврейкой и дочерью банкира. Фреда Страхи жила в Вене и любила сына чешского дипломата Клауса Пехштейна. Все это происходило в Вене, городе, чье название говорит само за себя. Фреде было тридцать шесть, Клаусу двадцать пять, а Вене девятьсот лет. В каждой паре кто-то любит больше, а кто-то меньше. Фреда любила Клауса больше, чем он ее. И оба они любили Вену больше, чем она их. Если на то пошло, Вене до них просто не было никакого дела. Какая-то еврейка и иностранец! Фреде нравились широкие тротуары, вымощенные белой плиткой, и мрачноватая тяжеловесная архитектура, и крылечки, ведущие в прихожую, такую просторную, что ты никак не можешь понять, ты уже в доме или еще снаружи, и неосвещенные музеи с огромными чучелами животных. А еще ей нравилось стоять под каштаном, и чтобы сверху на нее облетал белый цвет. Дважды в неделю она приходила в крипту святого Стефана, чтобы пожелать спокойной ночи девушке, которая умерла, нося под сердцем ребенка, в 1710 году. В Вене такое возможно.

Клаус любил кафетерии со столиками, покрытыми коврами, в ворс которых так приятно запустить пальцы, он пил густой черный кофе, читал иностранные газеты и смотрел в окно на снег, искрящийся на солнце. Клаусу нравились ярко освещенные витрины, и каждую новую неоновую вывеску он подвергал критическому анализу. В этом он знал толк. Он знал, например, как сделать, чтобы в букве i светилась точка. А еще ему нравилось разглядывать бесстыжих венских шлюх с варикозными ногами. Они были очень похожи на тех, что рисовало его разнузданное воображение. Стоило ему только представить рядом с собой некую девицу, как он тут же встречал ее наяву на венской улице.

Еще одним важным персонажем, стоявшим как бы в стороне, был отец Фреды. Комо любил свою дочь. Любил по-венски, то есть с сильной примесью вины и изрядной толикой сентиментальности. Любил он и Вену, и та отвечала ему взаимностью. Осыпала литературными наградами, ставила его пьесы, печатала комментарии и кормила обедами из семи блюд за счет издателей. Комо быстро смекнул, что Клаус не любит его дочь так, как она его. Клаус спал с Фредой, потому что ее соски таращились вверх, как удивленные глаза, а волосы были такие светлые и ягодицы такие большие и потому что она отдавалась ему со страстью, граничащей с болезнью. В какой-то момент Комо заключил с Клаусом тайный пакт. Он ссужал Клауса деньгами, а тот изображал из себя влюбленного. С точки зрения последнего, Комо платил ему за то, чтобы он, Клаус, не уезжал из Вены.

Фреда это поняла. Случилось ли это в тот момент, когда она желала спокойной ночи беременной покойнице в крипте святого Стефана, или когда она сидела в кафе, просматривая иностранную газету, или когда стояла под каштановым деревом, с которого облетал белый цвет, — сие нам неизвестно.

У Фреды была целая коллекция украшений в виде птиц, подаренных ей отцом. Чёрные дрозды, ласточки, щебечущие малиновки, лебеди с длинной шеей, орлы с несоразмерно большими когтями, усыпанными бриллиантами, альбатросы, эму, пингвины. Ее шкатулка была настоящим птичником. Фреда никогда не выезжала за пределы Вены. Она любила этот город и не променяла бы его ни на какой другой. Но когда она поняла, что Клаус ее не любит, она надела на себя два своих любимых золотых украшения и села на первый попавшийся поезд.

На какой станции она сошла, Фреда не знала. Зато нам доподлинно известно, что ее золотая цапля и золотой журавль (две броши) перелетели из Вены в Фукасс, а оттуда в Грас, где их обменяли на доллары, затем они полетели в Локарно и дальше, в Лугано, где их обменяли на лиры, после чего

на какое-то время они сели на грудь одной французской вдовы, у которой в Женеве была своя кондитерская в двух шагах от могилы Кальвина, а неподалеку от нее, в свою очередь, теперь покоится Борхес. Гордые птицы, не без участия перекупщиков и ростовщиков, совершили перелет по маршруту Цюрих — Дюссельдорф — Штутгарт, затем в Баден-Баден, где они ненадолго свили гнезда, после чего попали в раскаленную печь и там окончательно потеряли свой первозданный вид, превратившись вместе с другими золотыми безделушками в однородную массу, из которой был отлит брусок с клеймом в виде габсбургского двуглавого орла. Впоследствии этот золотой слиток по милости Харпша совершил еще один перелет, в Больцано, где местные жители едят спагетти без видимого удовольствия. Даже голуби и воробьи воротят клюв от этих безвкусных макаронин, когда обнаруживают их в мусорных баках.

Части тела

Шесть женщин укрылись в бомбоубежище во время внезапного воздушного налета союзной авиации на Кёльн. Они обсуждали с мрачным юмором тему: можно ли после бомбежки опознать своих любимых по какой-то части тела? Одна женщина сказала, что сразу узнала бы свою мать по большому пальцу, которым та втыкала иголку во время шитья. За тридцать семь лет на нем наросла такая мозоль и образовалось столько шрамов. Вторая женщина со смехом сказала, что легко узнала бы своего мужа по половому члену, точнее, по красной головке, ороговевшей от постоянных упражнений. Третья женщина сказала, что для нее несомненным опознавательным знаком явилось бы мужнино ухо с его характерным двойным завитком в виде буквы S, как бы намекающим на его (Simon) и ее (Sapia) имя. Эта сентиментальная привязанность к маленькой анатомической особенности вызвала у присутствующих снисходительные улыбки. Четвертая женщина назвала перепончатые ступни мужа, благодаря которым он стал отличным пловцом. Пятая женщина вспомнила, что у ее сына особенный пупок, похожий на яблоко с черенком, листиком и даже следом от надкуса. С адамовым яблоком ему не повезло, зато повезло с адамовым пупком. Все посмеялись. Шестая женщина медленно развернула сверток и предъявила голову своего возлюбленного.

— Эту голову я бы узнала где угодно, — сказала она. — Даже в постели его любовницы.

Возмущенная его бесчувственностью и явно под влиянием перенесенных ужасов, эта женщина застрелила возлюбленного, а затем отрезала ему голову кухонным ножом.

Остальные женщины отдали ей свои обручальные кольца, чтобы она их заложила и на вырученные деньги купила цветы на могилу, в которой будет покоиться дорогая ей голова. Вскоре женщину арестовали, и она повесилась в камере. Конечно, на самом деле женщина не убивала своего возлюбленного и не отрезала ему голову — ее оторвало в результате взрыва, и это обнаружилось, когда женщина вернулась из магазина с буханкой хлеба. Ей очень хотелось поведать миру о своей великой любви, и она сочинила эту драматическую историю. Во время войны и не такое возможно.

Обручальные кольца, на которые так и не были куплены цветы, конфисковала полиция. Какое-то время они провалялись в участке вместе с другими драгоценностями неизвестного происхождения, а в результате, как множество золотых предметов в этой книге, угодили в баден-баденский плавильный котел, где потеряли свою форму, массу и самое лицо и превратились в обычный золотой слиток, который в последние дни второй мировой войны совершил путешествие в Больцано, где не умеют готовить настоящие спагетти.

Историю про отсеченную голову можно рассказать, например, в такой редакции.

После того как пять женщин, оказавшихся в кёльнском бомбоубежище,

поведали о частях тела, по которым они легко опознали бы своих близких, а именно: большом пальце, половом члене, ухе, ступне и пупке, шестая женщина развернула сверток и предъявила голову.

— Я бы узнала ее где угодно, — сказала она, — даже в постели другой женщины. Это голова моего возлюбленного.

Вернувшись из магазина с буханкой хлеба, она застала свой дом в руинах. На полу в кухне лежала оторванная голова ее возлюбленного. Свихнувшаяся от перенесенных ужасов, она завернула голову в бинты и положила в хозяйственную сумку, а когда прозвучала сирена воздушной тревоги, она прихватила сумку с собой в бомбоубежище, чтобы голове не причинили еще большего вреда.

Остальные женщины отдали ей свои обручальные кольца, чтобы она их заложила и на вырученные деньги купила цветы на могилу, в которой будет покоиться дорогая ей голова. Женщину арестовали, когда она рыла яму на обочине дороги. На самом деле она хотела, чтобы ее арестовали, посадили и примерно наказали. В камере она повесилась на бинтах, в которые ранее завернула голову возлюбленного. Если уж говорить всю правду, не лежала голова на кухонном полу по ее возвращении. Придя из магазина, она застала мужа спящим в ее постели в объятьях любовницы. Тогда она застрелила своего возлюбленного, а затем отрезала ему голову кухонным ножом. Звали женщину Юдифь.

Железнодорожная станция Мюнхена

Хенк Диркопф, кассир, лишился жизни в процессе оспаривания квитанций за партию золотых монет, которые он сдал в пункт приема на седьмой платформе железнодорожной станции Мюнхена во время, можно сказать, тропического ливня, когда сквозь стеклянную крышу хлынули потоки воды. Диркопф имел репутацию честнейшего человека. Его любило начальство, его любили подчиненные. Он пересчитал товар и обнаружил, что на две золотые монеты не были оформлены квитанции. Без трех минут шесть Диркопф получил пулю в сердце от нацистского офицера, разъяренного тем, что *его* честность кто-то поставил под сомнение. Можно сказать, это была дуэль: кто честнее?

Бурную реакцию немецкого офицера, по-видимому, спровоцировала гремучая смесь из тщеславия, похоти и нетерпения. Проклятый ливень изрядно намочил его волосы и обнажил лысину. А ведь ему предстояло свидание с хорошенькой замужней пампушкой ровно в шесть в номере 56 привокзальной гостиницы. Он уже купил белого ямайского рому, чтобы в нужный момент показать себя молодцом. В момент, когда он стрелял в дотошного кассира, заветная бутылка, завернутая в бирюзовую бумагу, лежала в его дипломате, а дипломат находился в кабинете начальника станции.

Партия золотых монет, за минусом двух, отправилась в Баден-Баден с репутацией клада, приносящего несчастье. Эти монеты составили бóльшую часть слитка FF 789L, одного из многих, обнаруженных на заднем сиденье разбитого черного «мерса» на обочине дороги в Больцано, единственного города в Италии, где иностранцы заказывают спагетти только в самом крайнем случае.

Хенку Диркопфу, кассиру, устроили пышные похороны, как если бы он был нацистским героем. Говорят, на Курфендамштрассе собралось восемьсот человек, когда мимо проезжал траурный кортеж, а цветочные киоски на углу Гойерплац и Герингштрассе распродали все до последнего лаврового листка.

Прежде чем его арестовали, немецкий офицер совершил свой последний галантный поступок. В качестве извинения за то, что офицер не явился в урочный час на свидание, он за определенную плату послал с носильщиком даме в номер бутылку рома и два стакана, а в них по золотой монетке. На одну хорошенькая пампушка с нежными пальчиками купила себе шляпку

и красные туфельки на высоком каблуке, на вторую — обратный билет до Зальцбурга, где она жила со своим мужем-певцом.

Официант и свинина

В пятницу июньским вечером 1930 года в ресторане «Поклар» города Аахена желчный официант оскорбил посетителя, заказавшего свинину. Тирада была выдержана в классическом антисемитском духе, с упоминанием грязных свиней и ритуального обрезания. Возмущенный посетитель вытащил револьвер и отстрелил официанту его мужское достоинство, после чего тридцать семь посетителей ресторана, все как один евреи (будь здесь же Адольф Гитлер, это наверняка вызвало бы у него обильное слюноотделение), были под дулами пистолетов согнаны на кухню, где у них отобрали все ценные предметы. Виновник скандала с болтающейся на груди фирменной салфеткой выволок на улицу свою визжащую подружку и вскочил в проезжавший трамвай. На конечной остановке его арестовала полиция. Подружка с криками убежала по Кассаштрассе. Ценные предметы были завернуты в скатерть, положены в сейф и забыты вследствие более неотложных дел — крушения поезда на мосту через реку Касса, действий серийного убийцы, исчезновения сержанта полиции, которого, по слухам, похитили женщины, разъяренные его беспардонным, даже хамским поведением в магазине дамского белья.

В сентябре 35-го года во время вечеринки в честь новоизбранного мэра-нациста нализавшийся бухгалтер из полицейского участка, желая похвастаться ловкостью рук, вскрыл сейф и сразу узнал скатерть с монограммой из отцовского ресторана. Развернулась нешуточная борьба за лакомые безделицы, и в результате их спрятали в детской кроватке под красно-белым одеялом и отвезли в багажнике машины прямиком в гестапо, откуда почти сразу же их отправил в Баден-Баден клерк-аккуратист с целью очистить рабочий стол от ненужных вещей перед покраской стен в своем кабинете.

В Баден-Бадене золото отделили от других драгоценных и полудрагоценных металлов, цветной эмали, серебряных булавок, а также кусочков дерева и кожи, после чего его переплавили в слиток 45GH, последний же поместили в подвал № 3 Дойчебанка, откуда сержант, находившийся в подчинении лейтенанта Харпша, забрал его утром 23 апреля 1945 года. Этот слиток из золота, отобранного за один вечер у посетителей ресторана, которые пятью годами ранее спокойно ели здесь же суп из спаржи с жареными тостами и обвалянного в муке угря с молодым картофелем и петрушкой, запивая все это вином из французского города Макона, в конце концов оказался на окраине города, где не умеют готовить самые обычные спагетти.

Проглоченное кольцо

В Страсбурге ребенок шести лет, услышав, как его мать с кем-то нервно обсуждает, куда бы ей спрятать от полиции свое обручальное кольцо, взял да и проглотил его. Он решил таким образом ей помочь. Когда ребенок начал синеть у нее на глазах, обезумевшая мать понеслась с ним в соседний госпиталь, где два пьяных костоправа с нацистским уклоном, чтобы извлечь кольцо, разворотили горло несчастному ребенку. Позже, снимая одежду с уже бездыханного тела, они увидели, что мальчик обрезанный, и, почему-то сделав из этого вывод, будто его мать еврейка, изнасиловали ее. Детский труп они засунули в бак для использованных хирургических материалов, а обручальное кольцо положили в металлическую коробку с инструментами. Позже труп был препровожден в морг и помещен в ванну с формальдегидом для последующих опытов будущих медиков, хотя подобная практика (студенты, делающие вскрытие умершего ребенка) была редкостью.

Кольцо обнаружил врач, когда полез в коробку за гвоздем, чтобы повесить на стену операционной фотографию Линдберга. Он положил кольцо в карман

белого халата, который повесил потом перед входом в столовую, откуда халат, приняв его за свой, прихватил врач-ортодонт. Найдя в халате мужа золотое колечко, жена отнесла его отцу как свидетельство супружеской неверности. Тот, успокоив дочь, положил кольцо в депозитный сейф Дойчебанка в Кольмаре. После гестаповской облавы на банк это кольцо и другие ценности были конфискованы, рассортированы и вместе с английскими золотыми медалями переплавлены в слиток 456Y7N, который в конце концов почти добрался до Больцано, единственного города в Италии, где вам не подадут настоящие спагетти.

Дневник Геббельса

Геббельс вел дневник.

«Сегодня вечером фюрер сделал предсказание, чем закончится для нас кампания в Судетах».

«Фюрер сказал, что Чемберлен слаб и что к Рождеству мы будем в Варшаве».

«Фюрер говорит, что русские растают перед нами, как снег перед огнем».

«Фюрер опять оказался прав. Вот истинный пророк!»

«Мы беседовали приватно за столиком в мюнхенском ресторане «Шлосс». Фюрер силен, как никогда. Он непобедим. Он видит на годы вперед».

«Фюрер пил английский чай и говорил, что мы поразим английскую культуру в самое сердце. Очень скоро, вполне возможно, мы будем хозяйничать в Индии, а сама Великобритания станет частью Германии».

Запись в дневнике от 4 января 40-го года наводит на мысль, что Геббельс не только лизал Гитлеру одно место, но еще и выступал в роли сводника.

«В кафе «Борен» на Оберзальцбергштрассе фюрер обратил внимание на женщину с папироской и поинтересовался у меня, кто она. Ее лицо показалось ему знакомым. Он предположил, что видел ее на экране».

В 30-е годы Гитлер показал себя заядлым киноманом. В Берхтесгадене для него оборудовали личный кинозал, и вплоть до вторжения в Голландию и Бельгию почти каждый вечер он смотрел какой-нибудь фильм вместе со своими секретаршами. Часто к нему присоединялся и Геббельс. Они оба любили американское кино.

«Женщина не пожелала остаться, пришлось ее задержать. Ее звали Мария Шустер».

Марию Шустер не задержали, а арестовали. За курение в неположенном месте. Запрет исходил от австрийского помощника Геббельса Фрица Каппета. Марию Шустер заперли в номере трехзвездочной гостиницы, где ей предстояло ублажать фюрера. В коридоре поставили часового.

«Кинозвезда Мария Шустер, как мы выяснили, безупречного арийского происхождения. Сама родом из Линца, мать — из Вены. Отец — поставщик вина. Ее медицинская карта впечатляет: здоровья крепкого, вензаболеваний не отмечено, осложнений по гинекологической части не было, по поводу беременности не обращалась».

Мария Шустер не была кинозвездой. Похоже, Геббельс писал свой дневник в расчете на одного читателя, Гитлера, заранее учитывая возможные вопросы.

Мария Шустер, не сняв пальто, села на кровать. Она кусала губы, царапала себе ладони и вертела на пальце обручальное колечко.

«Обручального кольца у нее на руке нет».

Фрицу Каппету было поручено с помощью любых уловок выманить у женщины кольцо, не вызывая ненужных подозрений.

«Она замужем. Кроме того, в Линце у нее есть друг, с которым она периодически встречается, о чем, кстати, свидетельствует и отсутствие кольца на пальце. Мы устроили так, что ее муж получил повышение и начальство отправило его в срочную командировку в Хельсинки. Ее друга пока найти не удалось».

Возможно, эти дневниковые подробности понадобились для того, чтобы портрет не вышел излишне идеальным, что могло бы смутить фюрера. Гитлер высоко ставил семейные ценности и однажды публично распекал Геббельса за его открытый роман с румынской актрисой.

По прибытии в Хельсинки Отто Маркуса Шустера, мужа Марии, арестовали по подозрению в финансовом шпионаже. Ему дали возможность отправиться на ночь глядя за сотни километров на север, в город Хортар, чтобы там попытаться снять с себя все подозрения перед комитетом предпринимателей, но в бензобаке было проделано небольшое отверстие, с тем чтобы через пятьдесят километров, когда весь бензин вытечет, Отто Маркус замерз и умер на Тюлинбергском переезде.

«Фюрер любит голливудские фильмы. Недавно он пошутил: «Когда Третий Рейх завоюет Америку, я стану губернатором Калифорнии». Он пообещал навести чистоту в Нью-Йорке и закрыть Лас-Вегас. А Шпееру он прикажет перепланировать Сансет-бульвар, чтобы он выглядел как Унтер ден Линден. Фюреру нравится Лана Тёрнер».

Мария Шустер, запертая в номере 304 гостиницы «Оберзальцберг», была немного похожа на Лану Тёрнер. Геббельс специально приказал привезти в кабинет Гитлера фотографии Ланы Тёрнер и проконсультировался со специалистами по поводу ее косметики и нижнего белья, а также относительно того, бреет ли она ноги и подмышки.

Фюрер уехал в Берлин, Геббельс вернулся в Мюнхен. Про Марию Шустер забыли. Больше о ней в дневнике Геббельса нет никаких упоминаний.

В воскресенье Фриц Каппет, австрийский помощник Геббельса, по причине месячных у жены решил нанести визит Марии Шустер, которая уже три дня безвылазно провела в номере. С тех пор как горничная сняла с нее пальто, купила ей новое белье, мыло и духи, Мария не проронила ни слова. На четвертый день горничная уговорила ее принять ванну, простирнула ее нижнее белье, принесла ей сигареты, цветы и шоколадки. Восемь раз горничная открывала и закрывала шторы, прежде чем Фриц Каппет набрался духу подняться в номер. Он принес бутылку ирландского виски и предложил выпить. Мария Шустер отказалась. Фриц начал пить один и быстро напился. Он ее избил, раздел и засунул палец в интимное место, но потом вспомнил, чья она гостья. Он запер ее в ванной комнате и сделал из спальни три звонка. Любовника Марии Шустер так и не удалось разыскать. Судя по всему, не было никакого любовника. Фриц начал хитроумно шантажировать Марию и сам едва не запутался. Он сказал, что фюрер проявляет к ней интерес, что ему нужно потомство, сыновья, а она, такая-сякая, будучи замужней женщиной, крутит роман на стороне да еще сейчас разделась перед ним, посторонним, а фюреру такое разнузданное поведение не понравится. Тут он потребовал, чтобы она отдала ему свое обручальное кольцо. Дескать, ей, блуднице, носить его не пристало. Мария отказалась. Это было открытое неповиновение. Завязалась борьба, и он сумел-таки сдернуть с ее пальца золотое кольцо.

— Ну вот, с этим мы покончили, теперь можем и развлечься.

Он пригрозил, что возьмет ее силой, если она не сядет ему на лицо. Она отказалась, и тогда он взял ее силой, а потом избил ремнем с железной бляхой. Вот, дескать, что заслуживает распутница, отказавшая фюреру.

Фриц Каппет положил золотое кольцо в конверт и послал с нарочным в офис Геббельса в Мюнхене. Тем временем нашли человека, который согласился за четыреста тысяч марок сыграть роль любовника Марии. С него взяли расписку. Человек этот пришел в гостиницу «Оберзальцберг», в номер 304 и затеял громкую ссору, которую слышно было в коридоре.

Конверт с золотым кольцом пролежал в офисе Геббельса полтора месяца, пока о Марии Шустер не забыли окончательно. Ее имя осталось на трех бумагах — квитанциях в цветочном магазине и в прачечной, а также поддельный автограф на черно-белой глянцевой фотографии Ланы Тёрнер. Во время весенней уборки помещения кольцо вместе с другими безделицами, счи-

тавшимися утерянными, было положено в мешок — и забыто. К тому времени Марии уже не было в живых. Она бросилась под колеса грузовика с цветами. Хотя полиция утверждала, что это, скорее всего, несчастный случай, так как жертва, кажется, была слепа на один глаз. В протоколе было также отмечено ее необыкновенное сходство с Ланой Тёрнер.

Обручальное кольцо Марии Шустер попало к ювелиру, и тот его благополучно переплавил. Особой ценности оно не представляло. Колечко составило малую толику слитка, который в июне 44-го оказался в Баден-Бадене. Этот и еще девяносто один слиток подручные Харпша, сержант и капрал, погрузили в чемоданы и положили на заднее сиденье черного «Мерседеса», которому было суждено разбиться под Больцано, где не умеют готовить спагетти.

Отто Маркус Шустер все еще жив. Он живет в Обераммергау. В 1970 году он сыграл сразу две роли в прославленной средневековой мистерии — Лазаря, которого Христос воскрешает из мертвых, и Иосифа Аримафейского, богатого человека, который отдает свой гроб, высеченный в скале, дабы в него положили мертвое тело Христово.

Золотые садовники

Эта история о двух пожилых садовниках, брате и сестре из Дюссельдорфа. Они трудились в зоологическом саду и содержали в образцовом порядке пруд с карпами. На них постоянно сыпались беды и несчастья, и это сделало их законченными пессимистами. Он, чешский профессор, специалист по морским млекопитающим в стране, не имеющей выхода к морю, потерял ногу на следующий день после окончания первой мировой войны, из-за того что чья-то трактовка слова «перемирие» не совпала с общепринятой. Она, биохимик, потеряла единственную дочь в мотоциклетной аварии и прервала три беременности, к которым были причастны ее муж, любовник и родной дядя, из опасения, что мотоциклетная авария может повториться. Живя в «третьем рейхе», будучи правоверными евреями и при этом ведя свои научные изыскания среди иноверцев, они ощущали дыхание надвигающейся катастрофы. Вместо того чтобы бежать из страны, они, так сказать, легли на дно. В свое время они прочли роман Хаксли о том, как жить долго. Карпы, например, живут до двухсот лет. У них такая пищеварительная система, что на переваривание какой-нибудь диетической водоросли уходит целый месяц. Хаксли полагал, что медленное пищеварение — это ключ к долголетию.

В сентябре 41-го года 101-й армейский батальон, расквартированный в Мюнхене, забрал себе зоологический сад и устроил там тренировочную школу для офицеров. Основаниями для захвата послужили удобно расположенные и прекрасно оборудованные служебные помещения, а также желание ежедневно пользоваться бассейном с подогревом.

Брат и сестра, служители дюссельдорфского зоологического сада, поймали двух старейших карпов и подрезали им хвосты, чтобы потом их легче было опознать. Они скормили рыбинам золотые кольца и золотые цепочки, спрятанные в хлебном мякише. Они рассчитывали, что после войны сознательные карпы вернут им их сокровища.

На Страстную пятницу офицеры-католики 101-го армейского батальона поймали и сварили одного старого карпа. Съели его без всякого удовольствия. Скудная диета и замедленный пищеварительный процесс сделали мясо безвкусным и резиновым. Зато обнаруженные в брюхе ценности вызвали у едоков восторг. В погоне за новыми открытиями 101-й армейский батальон истребил всю популяцию карпов. За каких-то полчаса были пойманы и разрезаны восемьдесят рыбин, чей суммарный возраст составлял чуть не три тысячи лет. Но есть не стали. Мало того что рыба была нехороша на вкус, еще поди затолкай такую в кастрюльку, оставшуюся в наследство от служителей зоосада. Они ведь не для зверей, для себя готовили.

Естественно, результат этой резни оказался малоутешительным. Коллекция монет на сумму примерно четыреста пятьдесят марок или восемьдесят английских фунтов. Плюс несколько крючков, оловянный солдатик, штопор, пять одинаковых пуговиц и мушкетная дробинка, возможно, еще наполеоновской кампании.

Пасхальный золотой улов добрался до Больцано кружным путем — через Лондон, Манчестер, Роттердам, Амстердам, Антверпен и Майнц. На золотоплавильном заводе в Майнце кольца и браслеты были переплавлены вместе с золотыми трофеями шотландского игрока в гольф и двадцатью золотыми медалями работы датского скульптора Торвальдсена. Десять дней золотой слиток пролежал в подвале баден-баденской фирмы «Эммер и сыновья», а 31 марта 45-го года вместе с еще девяносто одним слитком отправился в свое последнее, известное нам путешествие. Все девяносто два слитка были потом найдены на заднем сиденье черного «мерса», разбившегося на дороге в Больцано, единственный город в Италии, где не умеют готовить спагетти.

А те двое, что ухаживали за карпами, предпочли утонуть. Не в дюссельдорфском пруду, а в общем сортире лагеря Дахау.

Солдатский поезд

Герман Плицерманн вместе с остатками своей воинской части возвращался из Предиоскии в солдатском поезде. Все спали на своих полках, когда поезд пересек польскую границу и, углубившись километров на пятьдесят, остановился на запасном пути где-то между Хидерменом и Флурстом. Одна нога Плицерманна была в гипсе — он лишился трех пальцев, вывихнутый левый локоть туго забинтован, ягодицы сильно обожжены. При мысли, что подумает жена, увидев его изуродованное мужское хозяйство, он начинал плакать. В госпитале Гнипербада, за цветастой занавеской, худобедно отделявшей его от таких же горемык, до отказа забивших больничную палату, санитар помог ему достичь эрекции, несколько раз плеснув на его увядшее достоинство обжигающим чаем. Процедура была медленной, болезненной и довольно унизительной, а главное, эякуляции так и не случилось. Герман Плицерманн обещал жене троих детей — двух девочек и мальчика, Герду, Хайди и Адольфа. Адольф должен был пойти по стопам тестя Германа, таможенника. Плицерманн страдал невралгией и помутнением зрения, неконтролируемыми спазмами, время от времени сотрясавшими все его тело, и приступами рвоты, не говоря уже о заниженной самооценке. В общем, если говорить о несбыточных мечтах, то он был их идеальным олицетворением.

На соседнем пути начал притормаживать пассажирский поезд. Герман во все глаза смотрел на проплывающие мимо вагоны первого класса, отдельные купе, освещенные оранжевыми абажурами, а в них — на чистую публику, которая вела себя совершенно по-особому: подносила к губам маленькие чашечки кофе, вытирала пальцы белоснежными салфеточками, не моргая разглядывала себя в зеркалах, теребила тесные воротники, стряхивала пепел с длинных сигарет, чихала, прикрывая нос тыльной стороной ладони, насвистывала, смеялась. Наконец пассажирский поезд остановился. Оказавшийся рядом вагон просматривался насквозь, и через его окна Герман мог наблюдать багрово-красный закат. И вдруг в четырех метрах от себя Герман Плицерманн увидел вождя «третьего рейха». Фюрер стоял у окна с отрешенным лицом. Взгляды их встретились на несколько секунд, после чего Гитлер приказал адъютанту опустить штору. Видимо, захотел побыть один. Пассажирский поезд медленно набрал ход.

Герман стал рассказывать соседям, что минуту назад он видел самого Гитлера.

— А в это время голая Марлен Дитрих помочилась мне в рот, — хохотнул кто-то.

— Он курил.

— Марлен Дитрих лесбиянка.

— Она дала мне купюру в пятьсот тысяч марок и сделала меня управляющим заводов Круппа.

— Гитлер не курит.

— Сбрызни-ка мне член кипяточком — может, я тоже увижу фюрера.

— Шутка, Плицерманн.

— Фюрер никогда не шутит.

— Он уставился на меня, вот как ты сейчас.

— Фюрер не мог уставиться.

По вагонам пронесся слух, что Герман Плицерманн видел Гитлера, трахался с Марлен Дитрих и прикуривал от банкноты в миллион марок. В Териусе, маленьком городке в тридцати пяти километрах от польской границы, вагон отцепили. Плицерманна и еще пятерых солдат и одного капрала, ехавших вместе с ним, арестовали. Их заперли в зале ожидания без туалета, на костылях, беспомощных, в несвежих бинтах, под охраной трех безгласных часовых. Германа Плицерманна оскорбляли, били, пинали ногами и при этом приговаривали, что у него всю ночь отсасывал известный пидор. В ответ Герман крутил на пальце обручальное кольцо и повторял «если бы». Его нога смердела, и в окно он мочился с кровью. «Если бы». Через три дня из-за сильного запаха развивающейся гангрены семерых солдат отвезли в госпиталь соседнего городка Гроспокня. Во главе госпиталя стоял дантист на пенсии, а в подчинении у него были польские санитары и ни одной медсестры. Один солдат тут же загремел с каменной лестницы и умер от внутреннего кровоизлияния. Второй совершил самоубийство при помощи вилки. Еще двое умерли через пару дней от пищевого отравления. Один солдат исчез, а Герман скончался от гангрены. Только он, можно сказать, умер естественной смертью. С научной точки зрения, гангренозное отравление организма является естественным биологическим процессом, уж куда более естественным, чем смерть однополчан Германа. Дантист на пенсии получил мешок муки, ящик цветной капусты, десяток битых яиц, десять пар носков, шарф и четыре красные шапки в обмен на три обручальных кольца, медаль святого Христофора, золотой крестик с вмятинами от шрапнели и маленький золотой ключик. Три недели почтмейстер носил эти солдатские трофеи во внутреннем кармане пиджака, прежде чем обменять на фальшивый паспорт. Вскоре они попали к аденбергскому ювелиру и были переплавлены в золотой слиток весом в тридцать унций с клеймом гестапо. Слиток попал в Баден-Баден, и все несчастья Германа Плицерманна по наследству достались Густаву Харпшу, который, сгорая от нетерпения увидеть малолетнюю дочь, пришпорил свой «Мерседес», как рыцарь боевого коня, и в результате врезался в белую лошадь на шоссе в Больцано, город, где спагетти прячут от иностранцев, чтобы те, не дай бог, не заказали итальянское национальное блюдо в местном исполнении.

В Териусе, на небольшом погосте, можно увидеть могильный камень с надписью «Шесть немецких солдат». Кажется, Германа Плицерманна и в смерти обошла удача. Ведь боевая компания, ехавшая в общем вагоне, как мы помним, насчитывала семерых.

Сосед Анны Франк

Это рассказ о небольшой партии золотых значков, предназначенных для продажи богатым христианам-пилигримам, посетителям усыпальницы Девы Марии в Греднове под Краковом. Значки были обнаружены на Принценграхт, 265 в районе Йордан города Амстердама. Жильцов, проживавших по этому адресу и называвших себя поляками, но предположительно евреев, арестовали на рассвете 3 августа 1944 года и депортировали в Берген-Бельзен через голландский эвакопункт в Вестерборке.

Поскольку дома по обе стороны любой улицы, а в нашем случае канала, имеют, соответственно, четную и нечетную нумерацию, неудивительно, что по соседству с № 265 оказался № 263, где укрывалась Анна Франк и ее семейство, тоже арестованные на рассвете 3 августа 1944 года. Вполне возможно, что те и другие ехали в Вестерборк одним поездом.

За полтора месяца до ареста значки находились у сержанта СС Карла Йозефа Зильбербауэра, который якобы вывел семью Франк из их добровольного заточения. По словам капрала, Зильбербауэр перебирал значки в коробке из-под обуви, происходило это в кафе «Голубой рюкзак» на углу Эландсграхт и Принценграхт. Капрал запомнил, как сержант хохотал, глядя на фигурку о трех ногах с намеком на то, что третья нога — это увеличенный пенис, что было вдвойне нелепо, поскольку фигурка-то была женская. Вряд ли сержант знал, что значки для пилигримов сделаны из чистого золота. Как и Анна Франк, он, скорее всего, погиб в конце февраля — начале марта 45-го года. Его тело, выловленное из канала близ острова Ява в северной части Амстердама, в сущности, не было опознано. Единственной зацепкой была военная форма, но так как кроме этой одежды не обнаружилось ни рубашки, ни нижнего белья, ни носков, ни ботинок, был сделан вывод, что кто-то натянул на голого утопленника мундир сержанта Зильбербауэра с целью запутать следствие.

В процессе расследования капрал заявил, что Зильбербауэр раздал значки детям. Сержант любил детей. Три десятка значков оказались у девятилетней девочки Элизабет Гюнингштурм, которая, вероятно, многие из них выменяла у соседских ребятишек на конфеты из бакалейной лавки своей матери. Ее мать, кстати говоря, полька, понимая толк в этих значках, бережно их хранила. Что для нее тут было важнее, религиозная символика или денежное выражение, нам неизвестно. Человек, обнаруживший польские золотые значки на Принценграхт, 265, перерыл все вверх дном и в спешке покинул квартиру. Значки он загнал художнику из Хельмскорта, тот перепродал их банку, а оттуда они попали в Баден-Баден. 26 марта они поступили в переработку на всеми уважаемый золотоплавильный завод «Эммер и сыновья» — это была, как оказалось, последняя над ними операция. Польские значки для пилигримов составили, по-видимому, значительную часть золотого слитка 56GHT/K, который, судя по местоположению в черном чемодане Харпша, был упакован одним из последних.

Продолжение следует

Перевод с английского Сергея Таска

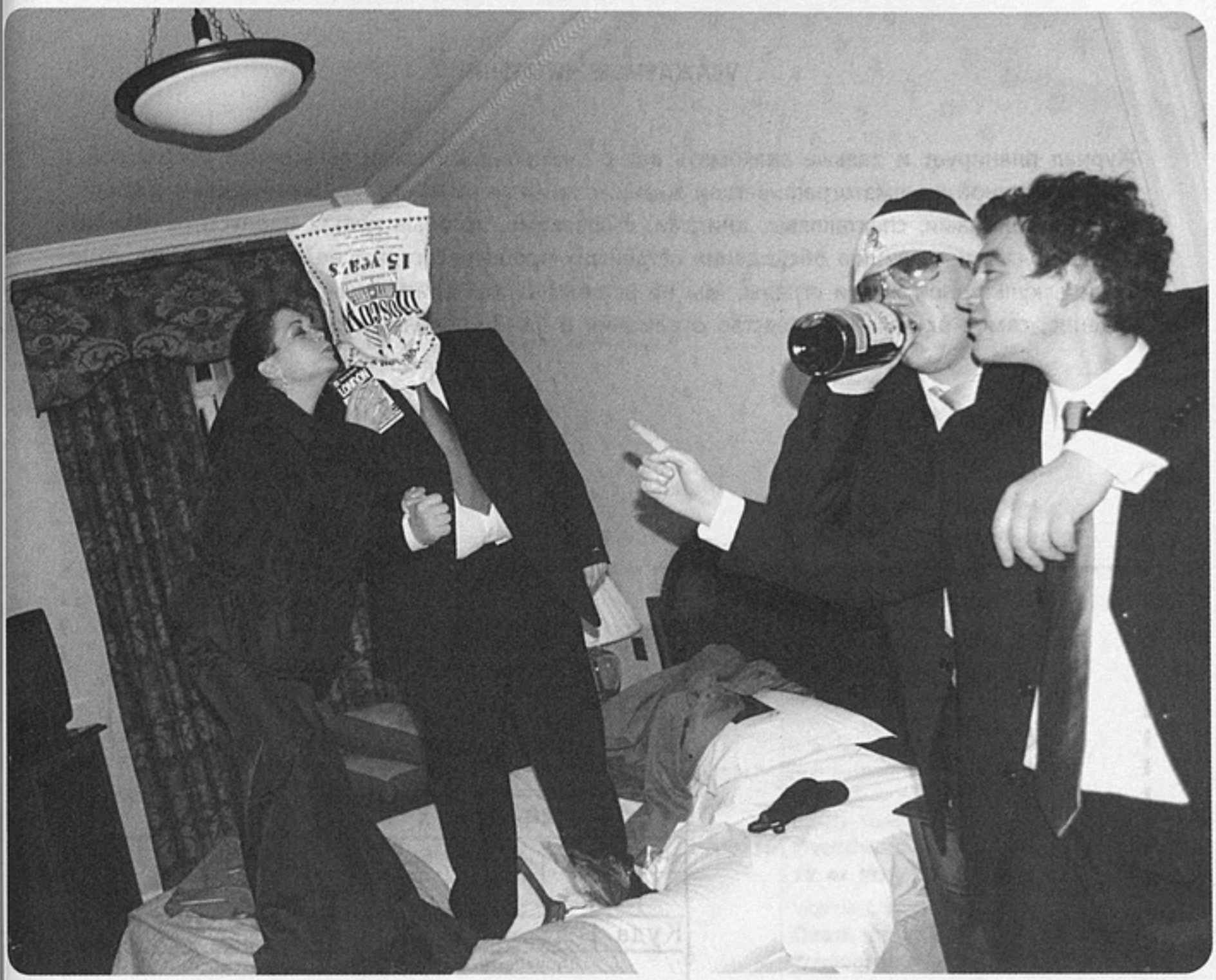
Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ



СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

УВАЖАЕМЫЕ ЧИТАТЕЛИ!

Журнал планирует и дальше знакомить вас с самыми заметными событиями российской и международной кинематографической жизни, с признанными мастерами и яркими дебютантами, с фильмами, спектаклями, книгами, выставками, которые нельзя пропустить. Мы также продолжаем традицию обсуждения острейших проблем сегодняшней политической, социальной, культурной жизни страны. Мы не оставим своим вниманием и отечественное телевидение, самое актуальное средство отражения и формирования современной реальности.

Ф. СП-1

Министерство связи СССР
«Союзпечать»

АБОНЕМЕНТ на газету / журнал **70402**

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания) | Количество комплектов

на **2006** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

ПВ _____ место _____ литер _____

ДОСТАВОЧНАЯ КАРТОЧКА

на газету / журнал **70402**
(индекс издания)

журнал «ИСКУССТВО КИНО»
(наименование издания)

Стоимость подписки _____ руб. ___ коп.
переадресовки _____ руб. ___ коп.
Количество комплектов:

на **2006** год по месяцам:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Куда _____ (почтовый индекс) _____ (адрес)

Кому _____ (фамилия, инициалы)

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Alexandre Rodnyansky
Entertaining TV: jokes aside
TV-viewing as cure, compensation, derivation from fears of reality.

Nina Tsyrkun
Politicale
Coverage of Berlinale-2006.

Elena Plakhova
Freedom vs. will
Review of Mattias Glasner's DER FREIE WILLE (Germany).

Zara Abdullayeva
The unselfish murderer
Review of Rodrigo Moreno's EL CUSTODIO (Argentine — Germany — France).

Andrei Plakhov
Cinema as football
Review of Jafar Panahi's OFFSIDE (Iran).

Vika Smirnova
Home
Review of Chantal Ackerman's LA-BAS (France — Belgium).

Anjelika Artyukh, Dmitry Komm
Carnival show
Review of James McTigue's V FOR VENDETTA (Gr. Britain — Germany).

Marina Drozdova
A gnome»s dream
Review of Michael Glawogger's SLUMMING (Austria — Switzerland).

Grigory Pomerants
Phantom and pragmatism

Dmiry Prigov
Monsters

Natalya Trauberg
Bolshaya Pushkarskaya str.

Personal rubrics.

Jemma Firsova
As young we were!
Photosession: portraits against cinema by Georgy Ter-Ovanesov.

Elena Stishova
Political correct Eros
Berlin-2006.

Victoria Belopolskaya
Dear diary
Documentaries at Berlin-2006.

Mikhail Lipovetsky
In the cuckoo's nest
Alexandre Rogozhkin's CUCK-OO and Andrei Zviagintsev's THE RETURN as appropriation of new post-Soviet mentality.

Dmitry Yuriev
Overthrow into TV-set
TV as the major institution of politics.

Victoria Chistyakova
Death of cinema as rate falling
Traditional shooting and video as two approaches to reality.

Valery Todorovsky:
«Menage starts to come in order»
Interview by Etery Chalandzia. The producer/director talks on old and new genres of Russian TV.

Georgy Rerberg — Marianna Chugunova — Evgeny Tsymbal
Focusing on humankind
Conversation about Andrei Tarkovsky's STALKER with the member of the crew.

Yury Arabov
Flagellants
Excerpts from the novel.

Peter Greenaway
Gold
Excerpts from the book.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

06-20568
27 ИЮН 2006

Тираж 1-го завода 3000 экз. E-mail: type@printshop13.ru http://www.printshop13.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 20.04.06. Подп. к печати 10.05.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,24
Заказ 6417. ГП «Московская типография №13», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@hotmail.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

ЛЮБОВЬ, ПРИЗРАК И ДРУГИЕ
НЕВЕРОЯТНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ

В МНОГОСЕРИЙНОМ ФИЛЬМЕ

Александра Дулерайна и Сергея Корягина

3 МЕСЯЦА ПРЕМЬЕР

БУНКЕР

< ИЛИ > УЧЕНЫЕ ПОД ЗЕМЛЕЙ

С 27 МАЯ
ПО ВЫХОДНЫМ **23:00**

www.bunkertnt.ru

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Ю.БОГОМОЛОВА, Д.БЫКОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.КОММА, С.ЛОЗНИЦЫ, И.ЛЮБАРСКОЙ, С.МУРАТОВА, А.ПЛАХОВА, Н.СИРИВЛИ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Ксенофобия как национальная идея

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ДОКТОР ЖИВАГО» Александра Прошкина
«БУМЕР. ФИЛЬМ ВТОРОЙ» Петра Буслова
«ПИТЕР FM» Оксаны Бычковой
«ОХОТА НА ПИРАНЬЮ» Андрея Кавуна
«НЕ ПОЙМАН — НЕ ВОР» Спайка Ли
«ЖЕСТЬ» Дениса Неймана

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ
АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВЛАДИМИР СОРОКИН
ГАЛИНА ТЮНИНА
ДЖОРДЖ КЛУНИ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Роттердам-2006
Готическое кино
«Реальное кино»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

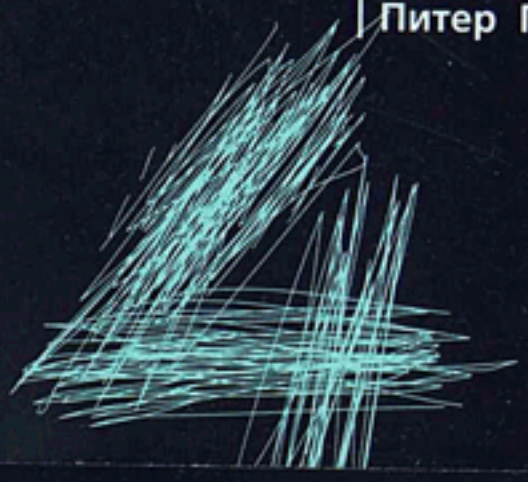
ОДРИ ТОТУ
ДЖЕЙМС КЭМЕРОН
ДЖОН МАЛКОВИЧ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

ТВ: легенды и мифы
Природа пиара

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Илга Витола. Воспоминания о подстреленных птицах
Марчелло Мастроянни

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Павел Чухрай. ОДИНОКИЙ РАССКАЗЧИК
Юрий Арабов. ФЛАГЕЛЛАНТЫ
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО